

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

CONTA

COMO CONTAR UM CONTO



Oficina da Escola Internacional de Cinema e Televisão
de San Antonio de los Baños



Casa Jorge Editorial



Como Contar Um Conto

Gabriel García Márquez

3ª Edição

Casa Jorge Editorial Ltda.

Rio de Janeiro-RJ

1997

Sumário

[Prefácio](#)

[Introdução](#)

[PRIMEIRA JORNADA DE TRABALHO](#)

[A dupla, a trinca e a máscara](#)

[SEGUNDA JORNADA DE TRABALHO](#)

[À procura dos limites](#)

[TERCEIRA JORNADA DE TRABALHO](#)

[Em estado de loucura](#)

[QUARTA JORNADA DE TRABALHO](#)

[A morte em Samarra, II](#)

[QUINTA JORNADA DE TRABALHO](#)

[História de uma paixão argentina](#)

[SEXTA JORNADA DE TRABALHO](#)

[Recapitulações, I](#)

[SÉTIMA JORNADA DE TRABALHO](#)

[Recapitulações, II](#)

Prefácio

Nos anos 50, Gabriel García Márquez, caipira da costa atlântica da Colômbia, foi estudar cinema em Roma, no Centro Sperimentale di Cinematografia. Foi a porta escolhida para entrar no mundo grande, para romper os atavismos que o amarravam a Aracataca e começar a aventura de andarilho que o levaria a palmilhar a Terra e outras dimensões da realidade. Era a época mais brilhante do Centro Sperimentale, com Zavattini e Rossellini circulando pelas salas de aula e pelos corredores e o neo-realismo enchendo as telas com sua ternura e formatando cabeças jovens. Entre os colegas mais chegados ao Gabo (creio que aí ganhou o apelido) estavam os cubanos Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa e o argentino Fernando Birri, que desempenhariam papéis fundamentais na eclosão do Nuevo Cine (Cinema Novo), o mais importante movimento cinematográfico da América Latina.

Trinta anos depois (depois da Revolução Cubana, de Perón e de Cem Anos de Solidão), os quatro se reuniram em Havana para discutir a criação de outra escola de cinema. Durante este tempo García Márquez não havia conseguido nem querido afastar-se do cinema, sua paixão de adolescente, apesar da dedicação compulsiva, inebriante e tirana de inventar romances e contos, Escreveu roteiros para filmes mexicanos e desejou que sua literatura fosse transcodificada à tela. Os velhos amigos do Centro Sperimentale, de braços com outros “trabalhadores da luz” do continente (o Comitê de Cineastas Latino-americanos), concordaram que aquele era o momento para materializar um sonho antigo, um projeto ousado e difícil: montar um espaço de formação de telecineastas que fosse também uma “central de energia criadora”, como definiu Birri. Uma escola do Cinema Novo, não no sentido do iluminado movimento dos anos 60, nada a ver com continuismo ou dirigismo, mas no sentido de que o cinema será sempre novo quando um jovem latino-americano disparar a câmara afirmando ou buscando sua identidade.

García Márquez liderou o processo de implantação. Montou a Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, com sedes em Cuba, México, Colômbia e Venezuela, e três linhas de atividade: pesquisa (levantamento de todas as

informações referentes à expressão audiovisual do continente), fomento à produção (viabilizou, em oito anos de existência, a realização de trinta filmes, telesséries e vídeos) e capacitação. Esta terceira linha de atividade é a Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, em Cuba. Para materializar o sonho antigo, e recorrente, García Márquez e seus amigos cineastas contaram com a decisiva contribuição do Estado cubano e, em seguida, com o apoio oficial de outros países, de empresas, de instituições internacionais e pessoas. Não foi o bastante e aquele estudante colombiano de cinema em Roma, magrinho e vibrátil, agora famoso e intenso, doou seu prêmio Nobel para a nova escola. O menino é mesmo pai do homem. Dizem que se não fosse por Mercedes, sua mulher; que sabe cuidar destas coisas e do futuro da família, o homem meteria tudo o que ganha na escola de San Antonio, também conhecida como Escola de Três Mundos porque seu curso mais importante é dedicado a jovens de África, Ásia e América Latina/Caribe (de qualquer maneira, os direitos autorais de alguns de seus livros, este inclusive, são destinados à escola, bem como os ganhos auferidos em entrevistas, conferências, noites de autógrafos e outras atividades). A indiscrição familiar nos dá uma medida do envolvimento de García Márquez com esta instituição, com a liberdade e o espírito aquariano que campeiam neste laboratório de criação audiovisual, neste cultivar de talentos e inquietações plantado às margens do rio Ariguanabo. Uma boa provocação seria dizer que de destinou tanto esforço e dinheiro não apenas para proporcionar saber e estímulo às novas gerações de telecineastas ou ter seu nome ligado ao que muitos consideram a melhor escola de cine/tv do mundo, mas principalmente para ser seu professor.

A escola de San Antonio é sua casa, aí sua alma se alimenta do pólen da juventude e das interrogações e floresce com a alegria da eterna primavera. Professor dos alunos avançados do curso de formação, com quem mantém encontros ao longo do ano, assessorando roteiros para os filmes de fim de curso, e da oficina anual *Como se cuenta un cuento*, destinada a roteiristas e escritores de língua espanhola e portuguesa. Este livro é o resumo da gravação de uma destas oficinas.

Trabalhamos nos últimos anos na mesma área da escola (Dramaturgia e Roteiro) e por isso estive presente em muitas sessões destes workshops de idéias e articulação dramática de idéias, onde se põe em prática a tênue e

escorregadia ciência da narratividade. Não por isto, a bem da verdade, mas para peruar mesmo, para sentir na pele, na membrana dos neurônios, o calor que se desprende do ato de criação de García Márquez. Para participar de momentos mágicos. O processo das oficinas é simples e instigante: os alunos sugerem idéias, o professor abre várias portas desenvolvimento dramático destas idéias, fecha outras, e outras deixa apenas encostadas. Neste redemoinho de possibilidades os autores das idéias encontram, desencontram e tornam a encontrar articulações, norteamientos, que lhes levem a um drama, a uma emoção. García Márquez é uma bússola viva, pulsante, pensante, movendo-se na superfície e nas profundezas de sua galáxia interior, de sua imaginação prodigiosa. Este livro pode revelar um pouco deste desnudamento do filho/pai de Macondo.

Se não se sentirem saciados, inscrevam-se para a próxima oficina e, se forem aceitos, que Oxumaré, deus da beleza e do cinema, Serpente Arco-íris, lhes abençoe.

Orlando Senna^{1}

San Antonio de los Baños, setembro de 1994

Introdução

O enigma do guarda-chuva

GARCÍA MÁRQUEZ - Vou contar a vocês como é que tudo começou. Um belo dia, recebi um telefonema de um canal de televisão. Queriam me pedir treze histórias de amor passadas na América Latina. Como eu tinha uma Oficina de Roteiros no México, fui até lá e disse aos alunos: “Precisamos de treze histórias de amor, de meia hora cada uma”. E, no dia seguinte, me levaram catorze idéias. Foi uma coisa surpreendente, porque havíamos tentado escrever histórias de uma hora de duração, e não tinha saído nada. Cheguei, então, à conclusão de que meia hora era o formato ideal. E feito uma flechada. Acerta ou não acerta. Decidimos fazer a série com treze histórias de amor; só para começar, e no futuro continuar com outras séries parecidas: uma cômica, outra de mistério, outra de horror.. E sempre trabalhando em grupo, na Oficina, ou seja, que a idéia, mesmo que seja de um só - ou de uma só, bem entendido: na verdade quase todos os nossos alunos são mulheres -, seja desenvolvida com a participação de todos. No fim, só uma pessoa escreve a história: ou a mesma que a pensou, ou outra pessoa da Oficina. Porque é claro que as linhas gerais da história podem ser elaboradas coletivamente, mas na hora de escrever o roteiro, a tarefa tem de ser de um só. Oferecemos as treze histórias a diversas emissoras, e de repente descobrimos uma coisa: as televisões pagam muito mal. Percebemos que, na televisão, o papel vale quase nada. Decidimos então criar uma empresa produtora, para poder vender o produto acabado. Saímos por aí oferecendo esse trabalho e nos disseram que comprariam, desde que meu nome aparecesse nos créditos. Isso, que pode parecer muito agradável e lisonjeiro, acaba sendo a coisa mais humilhante do mundo: significa que você está se transformando em uma mercadoria. Mas, afinal, o que fazer? Resolvemos, de comum acordo, realizar as treze histórias, dando crédito a cada autor mas encabeçando cada história com um letreiro dizendo: “A Oficina de García Márquez...”. E pusemos mãos à obra. O trabalho acabou sendo tão divertido, que agora

estamos pensando em fazer mil meias-horas, uma atrás da outra, de treze em treze...

Portanto, o que estou propondo é, em resumo, o seguinte: vamos fazer meias-horas e destinar a esta escola aqui - a Escola Internacional de Cine e Televisão de San Antonio de los Baños o dinheiro que será arrecadado com a venda dos filmes. Iremos desenvolvendo as histórias na Oficina que dirijo todos os anos aqui na Escola, e depois as continuaremos na Oficina do México.

Principalmente, de gente que tenha passado por esta Oficina da Escola: gente que não se assuste com nada, que já esteja curada do medo. Porque em uma Oficina como esta, é preciso opinar com absoluta franqueza. Quando acharmos que alguma coisa não estiver direita, vamos dizer: É preciso aprender a dizer a verdade cara a cara, e a agir como se estivéssemos fazendo terapia de grupo.

A coisa mais importante deste mundo é o processo de criação.

Que tipo de mistério é esse, que faz com que o simples desejo de contar histórias se transforme numa paixão, e que um ser humano seja capaz de morrer por essa paixão, morrer de fome, de frio ou do que for desde que seja capaz de fazer uma coisa que não pode ser vista nem tocada, e que afinal, pensando bem, não serve para nada? Algumas vezes acreditei - ou melhor, tive a ilusão de estar acreditando - que ia descobrir de repente, o mistério da criação, o momento exato em que uma história surge. Mas agora acho cada vez mais difícil que isso aconteça. Desde que comecei a dirigir estas oficinas ouvi inúmeras gravações, li um sem-fim de conclusões, tentando ver se descubro o momento exato em que a idéia surge. Nada. Não consigo saber quando isso acontece.

Mas nesse meio tempo, tornei-me um viciado no trabalho coletivo. Esta coisa de inventar histórias em grupo, coletivamente, virou um vício. Dia desses, folheando uma revista Life, encontrei uma fotografia enorme. É uma foto do enterro de Hiroito. Nela, aparece a nova imperatriz, a esposa de Akihito. Está chovendo. Ao fundo, fora de foco, aparecem os guardas com suas capas brancas, e mais ao fundo ainda, a multidão com guarda-chuvas, jornais e pedaços de pano na cabeça; e no centro da foto, totalmente vestida de negro, com um véu negro e um guarda-chuva negro, aparece a imperatriz, num segundo plano, solitária e muito magra. Vi essa foto maravilhosa e a primeira coisa que me veio ao coração foi que ali

havia uma história. Uma história que, claro, não é a da morte do imperador, a que a fotografia está contando, mas outra: uma história de meia hora. Fiquei com essa idéia na cabeça, e ela continuou lá, dando voltas. Já eliminei o fundo, me desfiz completamente dos guardas vestidos de branco, das pessoas...

Por um momento, fiquei unicamente com a imagem da imperatriz debaixo da chuva, mas logo descartei também. E então, a única coisa que me ficou foi o guarda-chuva. Estou absolutamente convencido de que existe uma história nesse guarda-chuva. Se a nossa Oficina tivesse uma finalidade diferente da que tem, eu proporia a vocês que partíssemos desse guarda-chuva para tentarmos fazer um longa-metragem. Mas nosso objetivo são os filmes de meia hora. Tenho a impressão de que, de um jeito ou de outro, vamos acabar encontrando o tal guarda-chuva no caminho. E quero deixar bem claro que não vou criar nenhuma armadilha para forçar esse encontro...

Um momento: eu não tinha percebido que já tenho aqui uma meia-hora. É um roteiro de Consuelo Garrido. Estou pensando: se nós lermos essa história, vai ser mais fácil saber o que queremos fazer. Acho também que é mais fácil ler esse roteiro do que tentar contar essa mesma história com nossas próprias palavras, porque ela nunca mais seria a mesma. Quando Consuelo apresentou essa história na Oficina, chamava-se Ladrão de Noite. Agora se chama Ladrão de Sábado, seu título definitivo.

Vamos lá: alguém aí é voluntário para ler este roteiro em voz alta?

Ladrão de Sábado

Na noite de um sábado, Hugo, um ladrão que só rouba nos fins de semana, entra numa casa. Ana, a dona da casa, uma mulher bela que tem trinta anos e também uma insônia sem remédio, descobre Hugo em plena ação: flagrante total. Ameaçada por uma pistola, a mulher entrega todas as jóias e coisas de valor; e pede ao ladrão que não se aproxime de Pauli, a filha de três anos. Acontece que a menina vê o ladrão, e ele a conquista com alguns truques de mágico. Hugo pensa: “Por que ir embora correndo, se aqui está tão bom?”. Poderia ficar o fim de semana inteiro e aproveitar a situação, pois o marido - ele sabe porque vigiou antes - só volta da sua viagem de

negócios na noite de domingo. O ladrão não pensa muito, calça os chinelos do dono da casa e pede a Ana que cozinhe alguma coisa, que tire vinho da adega e ponha alguma música para o jantar, porque sem música não dá para viver.

Ana, preocupada com Pauli, fica pensando, enquanto prepara o jantar em um jeito de arrancar o sujeito da casa. Mas não pode fazer muita coisa, porque Hugo cortou os fios do telefone, a casa fica afastada, é noite, e ninguém vai passar por ali. Durante o jantar, o ladrão que durante a semana é vigia em um banco, descobre que Ana é a apresentadora de seu programa de rádio favorito, o programa de música popular que escuta todas as noites, sem falta. Hugo é seu admirador, e enquanto escutam Benny Moré cantando *Cómo fue*, falam de música e de músicos. Ana se arrepende de ter posto Hugo fora do ar, pois ele se comporta com tranqüilidade e não tem a menor intenção de feri-la ou violentá-la. Mas agora é tarde: o remédio para dormir já está no copo e o ladrão está bebendo, feliz da vida. Só que houve um tremendo engano: quem toma o copo com o remédio para dormir é a própria Ana, que cai num sono profundo.

Na manhã seguinte, Ana desperta em seu quarto, completamente vestida e bem abrigada por um cobertor. No jardim, Hugo e Pauli brincam, depois de um bom café da manhã.

Ana fica surpresa ao ver como os dois se dão bem. Além disso, adorou o jeito daquele ladrão preparar o café da manhã. E, pensando bem, o tal ladrão é bastante atraente. Ana começa a sentir uma estranha felicidade. Nesse momento, passa por ali uma amiga de Ana, convidando-a para correr um pouco. Hugo fica nervoso, mas Ana inventa que a menina está adoentada e rapidamente despede a amiga.

Assim, os três ficam juntos, para desfrutar do domingo. Hugo conserta as janelas e o telefone, que quebrou na noite anterior, e assovia. Ana nota que ele dança muito bem, ela que adora dançar o *danzón*, um ritmo que a fascina, e nunca tem com quem. Ele a convida, e os dois se encaixam tão bem que ficam dançando até o meio da tarde. Pauli os observa, e aplaude, e finalmente adormece. Exaustos, os dois acabam estendidos num sofá da sala.

Agora, é um Deus-nos-acuda: está na hora de o marido voltar: Embora Ana resista, Hugo acaba devolvendo a ela quase tudo que havia roubado, dá

alguns conselhos sobre como impedir que ladrões entrem na casa, e se despede das duas com um bocado de tristeza. Ana o vê afastar-se. Quando Hugo está quase desaparecendo, ela o chama, aos gritos. E quando Hugo regressa, ela diz, olhando fixo para os olhos dele, que no próximo fim de semana seu marido vai viajar de novo. O ladrão de sábado vai embora feliz, dançando pelas ruas do bairro, enquanto a noite cai.

PRIMEIRA PARTE

PRIMEIRA JORNADA DE TRABALHO

A dupla, a trinca e a máscara

GARCÍA MÁRQUEZ - Bem, vamos lá: está na hora de retalhar Ladrão de Sábado...

MARCOS - Foi escrita por uma mulher. Deixa uma sensação, sem menor dúvida, de ser feminina.

GARCÍA MÁRQUEZ- Você teria percebido isso se não soubesse antes?

MARCOS - Teria.

GARCÍA MÁRQUEZ - Pela impressão geral, ou por algum detalhe em particular?

MARCOS - Desde o começo, senti uma espécie de angústia. Isso está nas sensações da mulher.

GARCÍA MÁRQUEZ - Consuelo vai gostar de saber disso. Porque é verdade, a história é contada do ponto de vista de uma mulher. A protagonista é ela. Talvez não seja a melhor das histórias que foram apresentadas aqui, mas acho que é a mais exemplar: É mais ou menos, o que queremos fazer. Primeiro, é “comercial”. Dá para saber que a maioria dos espectadores vai gostar: Aliás, o empresário da Televisão decidiu comprar essa história. Vai agradar e terá qualidade, será bem filmada.

Certa noite levamos um susto. Um dos alunos telefonou para a minha casa. “Ligue no canal 5” - disse ele. “Estão passando a história da Consuelo, inteirinha”. Ligo no canal 5 e vejo um sujeito tomando um banho de banheira, cheia de espuma... Era um filme de Hitchcock! Sábado, sete e meia da noite, e para mim, o mundo desmoronou. “Como é possível?”, eu me perguntava. “O que será que aconteceu com a Consuelo? Como é que fizeram essa história, igualzinha à dela?”. Mas era um alarme falso. Conforme o filme avançava, percebi que não tinha nada a ver com a outra história. Sempre que eu ligo a televisão para ver um filme, tenho a esperança de que seja um bom filme:. Mas, naquela noite, queria que o filme fosse ruim, que fosse a pior droga do mundo.

Até que percebi que era outra coisa: não era um ladrão que entrava numa casa para roubar, e sim um fugitivo, um sujeito que tinha escapado da cadeia e que mantinha a protagonista debaixo de terror e no fim ela, tentando evitar que aquele homem a matasse, fingia obedecer... Quando afinal o sujeito sai da casa, a polícia está lá fora, esperando. Ele enfrenta a polícia e... ufa!, que alívio... que descanso!... Nada a ver: Mas tomamos certos cuidados. Logo de saída, cortamos a cena do banho. Morri de pena. É bonito alguém tomando banho. Poderíamos ter conservado aquela cena. Na verdade, é muito difícil encontrar uma história que não seja parecida, de uma forma ou de outra, há muitas histórias conhecidas. Acabamos eliminando a tal cena. A realidade, aliás, estendeu outra armadilha para mim, quando eu estava escrevendo O Outono do Patriarca. Eu havia imaginado um atentado que não parecia nenhum dos atentados habituais: colocavam uma carga de dinamite no porta-malas de um automóvel. A mulher do ditador apanhava o carro para ir fazer compras, e no caminho o automóvel explodia e ela ia parar no telhado do mercado. Fiquei tranqüilo com a imagem do carro voando pelos ares porque, francamente, achei que era muito original. Pois não é que, três ou quatro meses mais tarde, fazem um atentado exatamente igual, contra o almirante Carrero Blanco, na Espanha?

Fiquei furioso. Todo mundo sabia que eu estava escrevendo a história em Barcelona, e naquela mesma época; ninguém iria acreditar que eu tinha tido a mesma idéia muito antes. O jeito foi inventar um atentado completamente diferente: levam ao mercado alguns cachorros sanguinários, especialmente treinados, e quando a mulher do ditador chega, os cães se lançam em cima dela e a despedaçam. Depois, fiquei contente por terem estropiado o atentado do automóvel. Até hoje fico alegre com isso. O dos cães é mais original ainda, e está mais dentro do espírito do meu livro. Eu até acho que não devemos nos preocupar muito com isso: se uma cena não funciona ou cai, o que se há de fazer? Procurar outra.

O curioso é que, na maior parte das vezes, a gente acaba encontrando outra melhor. Se tivéssemos ficado com a primeira, teríamos perdido. O problema é mais sério quando a gente encontra, logo de saída, a melhor. Aí sim, não tem jeito. Mas, como saber?

É a mesma coisa que descobrir se a sopa ficou pronta. Ninguém pode saber, a não ser provando. Mas voltando às semelhanças, vemos deixar que elas nos assustem, desde que não se relacionem com aspectos essenciais da história. Porque a verdade é que existem histórias muito diferentes e que, no entanto, têm muitas coisas em comum.

É preciso aprender a jogar fora. A gente conhece um bom escritor não tanto pelo que ele publica, mas pelo que joga no lixo. Os outros não ficam sabendo, mas o escritor sim: ele sabe o que joga fora, o que vai deixando de lado e o que vai aproveitando. Se o escritor se desfaz do que está escrevendo, está no bom caminho. Para escrever, o escritor tem de estar convencido de que é melhor que Cervantes; senão acaba sendo pior do que na verdade é. É preciso apontar para o alto e tentar chegar longe. E é preciso ter critério, e coragem, é claro, para riscar o que deve ser riscado e para ouvir opiniões e refletir seriamente sobre elas.

Um passo a mais, e já estaremos em condição de pôr em dúvida e submeter à prova até mesmo aquelas coisas que nos parecem boas. E tem mais: mesmo que todo mundo ache que essas coisas são realmente boas, o escritor precisa ser capaz de colocá-las em dúvida. Não é fácil. A primeira reação que tenho, quando começo a suspeitar que devo rasgar uma página, é uma reação defensiva: “Como é que vou rasgar isso, se é o que mais gosto?”. Mas é preciso examinar bem e se a gente chegar à conclusão de que, realmente, não funcionava dentro da história, está desajustando a estrutura, contradizendo o caráter do personagem, indo por outro caminho... bem, aí não tem jeito, é preciso rasgar mesmo. Isso dói na alma da gente... no primeiro dia. No dia seguinte, dói menos; dois dias depois, um pouco menos; três dias, menos ainda; e no quarto dia, a gente nem se lembra mais... Só é preciso tomar cuidado com a tendência a guardar em vez de rasgar, porque existe o perigo, se o material rejeitado estiver à mão, de a gente tornar a pegá-lo para ver se “cabe” em algum outro momento. É difícil enfrentar essa encruzilhada sozinho. Aqui, na Oficina, é isso o que torna o trabalho do roteirista diferente. A história é elaborada entre todos nós, mas o roteirista está só e é ele, sozinho, que tem de escolher: O trabalho do roteirista não exige apenas esse nível de perspicácia. Exige também uma grande humildade. A gente, como roteirista, sabe que está numa posição subalterna em relação ao diretor. O roteirista é o amanuense do diretor, ou pelo menos, alguém que está ajudando o diretor a pensar: A

história é do roteirista, sim; mas o roteirista sabe que no fim, quando passar para a tela, ela será do diretor. Nunca vi, na tela, um único fotograma que eu possa dizer que seja meu.

Não sei quantos roteiros fiz, uns bons, outros ruins, e no fim, o que vejo na tela nunca é o que eu tinha na cabeça. Sempre imaginava os enquadramentos completamente diferentes. As vezes, me esmerava indicando ao diretor, através de desenhos, a forma em que eu via o enquadramento ou a cena. “Olha aqui”- dizia - “a câmera está aqui; este personagem está em primeiro plano, e este outro, está de costas; se a câmera se mover para cá, o outro personagem aparece ao fundo...”. Ia ver o filme e, na verdade, os enquadramentos eram completamente diferentes; o diretor havia criado a cena à sua maneira. Se alguém quiser ser roteirista e continuar sendo roteirista, tem de respeitar isso. Quase todos os roteiristas sonham ser diretores, e acho isso muito bom, porque todo diretor deveria ser capaz de escrever um roteiro. O ideal seria que a versão final um roteiro fosse escrita a quatro mãos, pelo diretor e pelo roteirista. E já que estamos falando de trabalho em dupla, falemos também do trabalho a três. Estou me referindo ao produtor: Insisti para que a Escola trate de incluir entre seus planos um curso de Produção Criativa. Todo mundo costuma achar que produtor é o sujeito que existe para evitar que o diretor gaste o dinheiro antes do tempo. É um tremendo erro. Muitas vezes, a gente percebe que determinado filme é ruim porque o trabalho de produção falhou. Faz pouco tempo, soube de um produtor que estava feliz da vida porque tinha obrigado o diretor a se submeter a um orçamento rígido... e quando assisti o filme, vi o que ele havia conseguido com isso. Em vez de dois atores de primeira, A e B, que tinham sido indicados, o diretor precisou usar C e D, dois atores mais baratos... em todos os sentidos. O resultado estava na cara. A falta de dinheiro aparecia por tudo que é canto e, de fato, acabou com o filme. O barato saiu caro, como costuma acontecer.

O produtor deve saber que ele não é simplesmente um empresário, um financista; seu trabalho requer imaginação e iniciativa, numa dose de criatividade sem a qual um filme perde o pé.

Quando alguém se empenha em escrever um roteiro, não deve desanimar diante dos obstáculos. E preciso colocar a honra do roteirista na frente do destino do roteirista. É preciso tentar escrever roteiros ótimos, mesmo que

depois o diretor faça barbaridades com ele. E repito: para fazer um bom roteiro, o único remédio é apagar, riscar muitas linhas, e jogar muitos papéis fora. Isso é o que a gente chama de sentido crítico, aquilo que Hemingway chamava de shit-detector. O diretor com quem melhor trabalho é Ruy Guerra, porque não se sente constrangido comigo: me diz com toda franqueza o que tem a dizer, e ponto final. E eu também sou assim com Ruy. Tenho um enorme respeito por ele como diretor e criador, mas isso não me impede de falar francamente. O que não presta, não presta; e é preciso jogar fora, seja de quem for. O assunto se resume nisso: é preciso evitar que chegue à tela.

Gosto de Ladrão de Sábado porque é um roteiro muito original, embora não pareça: não me lembro de ter lido essa história antes, nem de ter visto essa história. Dá para imaginar o que vai acontecer, mas não importa, porque está bem contado. Está contado no tom que a história requer, e esse é um ponto no qual a gente se engana muito: temos a história e achamos que isso resolve tudo, mas de repente começamos a escrever e erramos o tom, ou o estilo. Pode acontecer com isso, que a gente acabe num beco sem saída. Ainda bem que cada um de nós leva, lá dentro, uma espécie de pequeno argentino que vai nos dizendo o que temos de fazer... E digo ainda bem porque há muitos métodos para escrever roteiros, mas na verdade nenhum deles serve: cada história traz, em si, sua própria técnica. Para o roteirista, o importante é conseguir descobri-la. Acho, enfim, que esta versão de Ladrão de Sábado é a versão definitiva, pronta para ser passada ao diretor. O ladrão está caracterizado de um jeito que faz com que eu seja partidário até mesmo de que ele use aquela pequena máscara que os ladrões das histórias em quadrinhos usavam... Rumo a outras alternativas.

REYNALDO - Essa história tem muita coisa de comédia.

GARCÍA MÁRQUEZ - A história admitiria esse tipo de recurso.

REYNALDO - O personagem se apresenta como bonzinho desde o primeiro momento. Acho mais atraente a gente pensar nele como um bicho-papão, capaz até de matar e que tudo mude quando a menina entrar e começar a relação dela com o ladrão... Essa idéia de Papai Noel é ótima, só que quando o ladrão dá de presente a Pauli a pombinha de porcelana, seria lógico que ela notasse que é um objeto da casa...

GARCÍA MÁRQUEZ - A idéia original é um mágico, um prestidigitador. Ele tira um objeto que estava oculto, que ele mesmo havia trazido, e que não tem nada a ver com a casa. Só que se desde o princípio ficar evidente que ele é bom, fica claro que ninguém quis esconder que se trata de uma comédia. Mas agora que você está dizendo, não há nada que proíba que esse tom seja ressaltado depois; na primeira seqüência, veríamos o personagem como uma fera, e depois, ele poderia ir amaciando. Consuelo quis estabelecer, desde o começo, o tom de comédia, e isso é importante. A gente não pode se enganar nunca ao insinuar o gênero. O espectador tem que saber logo de saída se o que está vendo é um drama ou uma comédia. A mistura pode vir, mas depois. Outra coisa: a dose é decidida pelo roteirista. Eu acho que uma das virtudes deste roteiro é a sutileza com que o gênero é estabelecido. O tom de comédia vai sendo imposto gradativamente. Eu percebi isso na cena do espelho. A mulher vê pelo espelho que o sujeito é um tremendo gato. Depois, o sujeito vai embora. Talvez na próxima vez não vá mais, só que agora, vai: faz o que todos nós supúnhamos que ia fazer.

REYNALDO - Não gosto do beijo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Eu também não. Antes, gostava. Mas agora não gosto mais. É natural: na medida em que a história vai se ajustando, os defeitos vão se tornando mais evidentes.

REYNALDO - Volto ao tratamento dos personagens. Essa coisa de todos os personagens dizendo sempre a verdade: acho mentira. Ana, por exemplo. Desde o começo, diz que seu marido chegará no domingo à noite. Depois, confessa: "Não saímos quase nunca". Por que não mente? Deveria dar a informação ao contrário, para que depois a gente percebesse que ela mentiu. Seria mais interessante que o espectador fosse descobrindo, por sua conta, as mentiras da mulher:

GARCÍA MÁRQUEZ - Tudo bem, mas uma coisa me preocupa: o tempo.

Estamos falando de meia hora na tela. De vinte e sete minutos, para ser exato. Se vamos empacar na caracterização dos personagens, corremos o risco de começar como se estivéssemos fazendo um longa-metragem, só para ver-nos obrigados, depois, a precipitar os acontecimentos. Uma história de trinta minutos tem suas próprias leis, e é preciso saber obedecê-las. Acontece com os romacistas, às vezes, o seguinte: começam a contar uma história que, pelas suas previsões, deveria ter umas

quatrocentas páginas, e no segundo ou terceiro capítulo, percebem que o material está se esgotando e não sabem o que fazer:.. Isso é gravíssimo. A estrutura perde totalmente o equilíbrio (já encontraremos tempo para falar da estrutura), e desse jeito, não há história que sirva. Podemos dizer a mesma coisa dos outros elementos. Enquanto não houver o tom, a estrutura não serve para nada; enquanto não houver um estilo homogêneo, o tom não serve para nada; e enquanto não houver inspiração...

REYNALDO - E se ele já soubesse tudo? Ela diria, referindo-se ao marido: "Ele chega amanhã", e o homem contestaria: "Chega domingo". Ela diria: "Saímos quase todos os dias", ele diria: Juntos? Não saem quase nunca". Ou seja, ele teria todas as informações. E um profissional.

GARCÍA MÁRQUEZ - Isso até contribuiria para despertar a admimiração dela.

SOCORRO - E que eu não sinto que ele seja um ladrão profissional. Ele até gostaria de ser, ou de parecer, mas olhando bem, dá para ver que é apenas um filhinho de papai.

GARCÍA MÁRQUEZ - Eu sinto falta é da descrição de Ana.

GLÓRIA - Eu consigo ver Ana, sua personalidade, dividida em partes: antes de dormir, e depois, quando se levanta. De noite, antes de beber o copo de vinho, não pára de maquinar sua defesa: telefonar, pegar uma faca... Mas, no dia seguinte...

GARCÍA MÁRQUEZ - Já está derrotada. E ele, por sua vez, já preparou o café da manhã, já relaxou... Eu não consigo mesmo é gostar da troca de cálices. E um recurso muito conhecido. Mas enfim, nas comédias é preciso perdoar certos lugares-comuns, porque as comédias não devem ser levadas muito a sério...

VICTORIA- Acho que Ana é casada com alguém de muito dinheiro. A idéia de que ela seja uma locutora de rádio e que tenha um programa popular não me convence.

GARCÍA MÁRQUEZ- Quando a gente tem uma história nas mãos, não pode se deixar arrastar pelas idéias que façam com que ela seja contraditória. Ou defendemos as nossas histórias, ou cedemos à tentação de convertê-las em histórias diferentes.

VICTORIA - Gostei muito da cena da amiga, quando a convida para correr. É típico de uma classe social, de gente de dinheiro. Por isso a imaginei assim,

preocupada com esse tipo de coisa...

GARCÍA MÁRQUEZ - Só tenho medo é de que essa idéia nos leve diretamente a um longa-metragem. E não há nada pior do que uma história curta que foi esticada... Quero deixar claro que não estou defendendo esta história, mas acho que devemos tratar de melhorá-la, e não de mudá-la. Isso não quer dizer que deva ficar do jeito que está. A idade da menina, por exemplo...

SOCORRO- A menina tem três anos.

GARCÍA MÁRQUEZ - Pois eu acho que deveria ter mais. Uma menina de três anos é difícil de ser dirigida em cena, principalmente numa situação como esta.

SOCORRO- O problema é que uma menina maior teria mais consciência dos laços familiares, e seria muito difícil inventar um tio para ela.

GARCÍA MÁRQUEZ - Confesso que não sei direito o que significa ter três anos. Tenho um neto que vai fazer dois, e me dá a impressão de que no ano que vem ele ainda não vai saber falar.

SOCORRO - Nada disso: uma criança de três anos se comunica muito bem. É fácil de conduzir.

GARCÍA MÁRQUEZ - Há um ponto no roteiro em que se estabelece que o ladrão vê Ana “no batente da porta”. Um roteirista tem de ser mais cuidadoso com a linguagem. O batente é onde a porta está presa, é a moldura da porta. Ela não beija o ladrão no batente: beija no vão da porta. O dintel é a parte de cima do batente, o umbral é a parte de baixo, o vão é o espaço que a porta fecha, o batente é a estrutura onde a porta está montada. Pois bem: tudo que sabemos dela é isso: está no vão da porta. Mas não sabemos qual a sua idade, se é branca ou negra, loura ou morena, simpática ou chata... e não sabemos como está vestida, se está de pijama ou de roupão. Essa é uma falha técnica do roteiro. O coitado do encarregado de arregimentar o elenco vai ficar louco; e o que tiver de fazer o break-down, ou seja, armar os detalhes da préprodução, não vai saber que vestuário irá precisar.

REYNALDO - O roteiro também deveria deixar claro que Ana tem a idéia de usar o remédio para dormir quando abre o armário do banheiro. Ou melhor, quando fecha. A sequência de ações poderia ser a seguinte: ela vai ao banheiro, abre o armário e quando vai fechar, vacila, abre de novo... e apanha o remédio.

GARCÍA MÁRQUEZ - Insisto: esse negócio da troca de cálices continua me incomodando. Mas parece que não tem outro jeito...

MARCOS - E se for ele quem troca os copos? Ela perceberia e, ao se ver forçada a tomar o vinho com o remédio, fingiria um ataque de histeria e jogaria o copo no chão.

GLÓRIA - Mas se ela fizer isso, o mais provável é que ele ofereça seu próprio copo. Então, ela teria que servir outro copo para o ladrão, e seria obrigada a voltar ao banheiro para apanhar outro remédio...

VICTORIA - Se ele fosse um verdadeiro profissional, diante de uma situação dessas diria a ela: "Prefiro beber no mesmo copo que você"...

GARCÍA MÁRQUEZ - E se ela, em vez de botar o remédio no copo, preferisse botar na garrafa? Faria isso confiando na própria resistência, na certeza de que ele cairia no sono e ela, não. Ou pelo menos, que ele dormiria primeiro. E na realidade, acontece o contrário: ele não dorme, ela sim. Será mais arbitrário, mas será também mais criativo.

SOCORRO- Ou ela procura um pretexto para não ter que beber...

GARCÍA MÁRQUEZ - Para mim, já está claro o seguinte: existem alternativas. Mas devemos insistir, porque dá para sentir, na medida em que vamos incorporando elementos, que tudo ainda está muito verde, nada está consolidado... É preciso dar outra demão, como quando estamos pintando uma parede e percebemos que falta alguma coisa para chegar à espessura adequada da tinta. Se ela está acostumada a tomar remédio para dormir, e sabe que o remédio faz efeito, jamais o tomaria com vinho.

SOCORRO - E se ela souber que ele gosta de beber? Ele poderia liquidar seu vinho num vupt, enquanto ela se limitaria a molhar os lábios...

REYNALDO - Eu acho melhor ele trocar os copos de propósito.

GARCÍA MÁRQUEZ - Achei! Ele já tomou o seu copo. Não me perguntem como. Ele se levanta, e como a garrafa não está na mesa, apanha o copo dela. Vamos esquecer o remédio para dormir. Não sabemos qual dos copos tem o remédio. Ela trouxe os copos já servidos, e colocou-os na mesa. O remédio está num deles, não sabemos em qual...

SOCORRO- Ela poderia entrar com a bandeja e ele, gentil, ir ao seu encontro: "Com licença". E apanha a bandeja. Ela não pode dizer "pode deixar, eu sirvo": tem de ceder, ela já não sabe ao certo qual dos copos é o dela. Nós também não sabemos qual dos dois tomou o copo com o remédio para dormir, até que alguém desmorone no chão...

GARCÍA MÁRQUEZ - Acho que isso é importante: o espectador não sabe qual dos dois copos é o bom. Ele toma um gole. Ela faz a mesma coisa, com muito cuidado. Não sente nenhum gosto estranho. Torna a beber: Chega o momento em que os dois esvaziaram seus copos. O remédio ainda não fez efeito. O espectador sabe que um dos dois está a ponto de cair duro, dormindo. Mas os dois continuam conversando, animados. Será que tem um erro nessa história? Por que será que nenhum dos dois boceja de leve, nem isso? Sim, esta proposta parece ser a melhor. É a mais criativa. Aliás, esta palavra - criativo, criativa - será muito ouvida aqui na Oficina. Vamos reservá-la para as soluções que não sejam simplesmente técnicas. Pertencem à técnica alguns recursos – onde colocar a câmera, qual ator entra primeiro, qual sai depois... – que nos ajudam a dizer da melhor maneira possível o que queremos dizer. Mas as idéias fundamentais, as que fazem a história avançar, ao campo da criação.

SEGUNDA JORNADA DE TRABALHO

À procura dos limites

GARCÍA MÁRQUEZ - Vamos ver se a experiência de Ladrão de Sábado nos ajuda a fazer a nossa primeira meia-hora. Alguém tem uma boa meia-hora para contar? Ou, se vocês preferirem, vamos colocar assim: quem tem menos medo? Não se preocupem, porque quem mais medo sou eu. E já que ninguém quer quebrar o gelo, eu mesmo me ofereço como voluntário. Vamos lá. Existe uma história que quero fazer com o diretor colombiano Lisandro Duque. Ele vai dirigir o filme. A história é muito simples. Um rapaz entra num elevador, com um grupo de pessoas. O elevador sobe, pá ra de andar, o grupo sai. Só ficam no elevador que tornou a se movimentar, o rapaz e uma moça. De repente, o elevador dá um solavanco e pára entre dois andares. A moça fica muito nervosa.

O rapaz tenta tranqüilizá-la. “Não se preocupe, isso se resolve depressa. Até eu, veja só, que sofro de claustrofobia, já aprendi a me dominar...”. Ele aperta o botão do alarme. Como todo mundo sabe, é uma campanha que ninguém nunca ouve, mas agora sim, agora ouve-se uma campanha longa, e o rapaz comenta: “Pronto, não tem mais problema, já sabem que estamos aqui”. No edifício, começou o movimento. “Devem estar subindo pelo outro elevador” - comenta o rapaz. “A casa de máquinas está lá em cima. Com umas roldanas, eles conseguirão mover este nosso elevador”. De repente, ouvem uma voz que vem lá do alto: “Estão aí?” “Sim, somos dois”. “Não se preocupem, já vamos tirar vocês daí”. Ele se vira sorridente para a moça: “Viu só?”. Ouvem marteladas, ruídos que descem pelo poço do elevador. De repente, uma voz: “Não se preocupem. Vamos chamar os mecânicos. Se não conseguirmos, chamamos os bombeiros. Já voltamos”. Mas o tempo passa. E então, torna-se a ouvir a voz lá do alto:

“Desculpem, mas não conseguimos achar os mecânicos. Vamos ter de esperar até amanhã. Desistimos de chamar os bombeiros, porque eles arrebantariam tudo. Fiquem serenos, está bem?”. O rapaz grita: “Está começando a esfriar aqui”. Lá de cima, respondem: “Está vendo essa

gradezinha da ventilação, aí no teto? Solte os parafusos”. O rapaz faz isso, tira uma plaqueta de metal... No teto, fica o buraco. “Esperem, vamos mandar algumas coisas”. E com uma corda mandam cobertores, uma cestinha com água e sanduíches, o necessário para passar a noite no elevador. Claro que entre o rapaz e a moça começa a existir uma relação diferente, de mais familiaridade. Na manhã seguinte, os dois são acordados por uma voz: “O técnico acaba de chegar: Preparem-se para sair”. Mas o tempo passa, e nada. Há, então, uma longa dissolução de imagens. Agora, a moça aparece grávida. Os dois parecem estar confortavelmente instalados no pequeno espaço, mas tornaram-se exigentes. Gritam: “Que diabos está acontecendo com o gravador? Continuamos sem música!”. “Sim, senhor”, respondem lá do alto, “estamos mandando agora mesmo”. E realmente chega o gravador pelo buraco do teto. Nova dissolução, para marcar a passagem do tempo. Os dois já têm um bebezinho, e a moça está grávida outra vez. Num canto do elevador, existe um colchãozinho; no outro, um fogareirinho. Nas paredes há quadrinhos e vasos com flores. Aquilo é um pequeno paraíso. Ele está terminando de ler um livro. Coloca o livro no cestinho e dá um puxão na corda.

“Mande o volume dois!”, grita. O cestinho perde-se lá no alto e demora a voltar com o pedido. Finalmente, um belo dia tornam a ouvir vozes e ruídos lá no alto, e fica evidente que são os bombeiros. No final, conseguem que o elevador dê um salto e se detenha no andar seguinte. Alguém, lá de fora, abre a porta e... descobre o pequeno paraíso. O rapaz e a moça se negam a sair. “Lá para fora?”, dizem. “Com toda essa poluição, esses ruídos, esses assaltos em plena luz do dia, no meio da rua?”. Os dois se juntam num esforço e fecham a porta. “Nem pensem em voltar aqui!”, gritam. E ponto final. A história ainda não está desenvolvida. Falta escrever o processo inteiro. As vezes, penso que daria até um longa-metragem...

MARCOS - Tem um problema de credibilidade. A gente aceita tudo, mas... e o banheiro?

GARCÍA MÁRQUEZ - Isso está resolvido: saquinhos plásticos. Você sabia que, no Japão, ele compram merda como adubo? Distribuem uns saquinhos plásticos pelas casas, e passam para recolher no dia seguinte. São contratos sérios...

MARCOS- Você não deixou nenhum detalhe de fora...

GARCÍA MÁRQUEZ - Que nada: ainda existem muitas pontas soltas, mas elas irão se ajustando quando começarmos a pensar na história milimetricamente. Vocês não ouviram falar daquela história de cocô que também discutimos em outra Oficina? É muito bela, e tem exatamente meia hora de duração. Ela transcorre numa aldeia da Bolívia. Acontece assim: muita gente quer emigrar para os Estados Unidos, mas para conseguir, é preciso passar por exames médicos. E ao examinar o cocô dessas pessoas, encontram amebas em todas as amostras. Não tem jeito. Em todos, menos em um: existe um cocô sem amebas. E o dono desse cocô tem a idéia de vender merda, sua própria merda. Assim, todo mundo passa com êxito pela prova das fezes, e consegue ir para os Estados Unidos. Felizes da vida, embora carregando suas amebas. Daria um exemplo perfeito de meia-hora. Como aquela outra, da moça que compra um espelho do século XIX, o sonho de sua vida. Pendura o espelho no quarto e de repente descobre que dentro do espelho existe um sujeito. Ele mora no espelho, em pleno século XIX, e ela mora fora, em pleno século XX. Meia hora de amor impossível entre duas pessoas que não podem se encontrar porque vivem em épocas diferentes. Outra meia-hora: a de uma mulher mais velha, embora bem conservada, com filhos e netos. Um dia, o carteiro vai até a casa dela para entregar uma curiosidade: uma carta que foi encontrada no fundo de uma caixa de correio – dessas onde as pessoas colocam a correspondência - quando reformaram todas as caixas da cidade. A caixa estava lá há 35 anos. Ela olha o envelope. É, realmente, para ela. Abre e lê: é uma carta crucial. Seu amado marca um encontro no café tal, na quarta-feira, às cinco da tarde. Os dois fugiriam juntos. Ela e o homem dos seus sonhos, o único que amou; na verdade, nunca deixou de amá-lo. Mas um belo dia ele desapareceu, e a vida dela mudou completamente. Era outra vida. Acontece uma série de coisas e no fim, ela decide ir ao encontro impossível... 35 anos depois. E lá está ele, esperando por ela, como tinha feito todas as quartas-feiras às cinco da tarde. Quem foi que disse que não existe amores eternos?

Eu e interesse muito por esse tipo de história porque permite perceber até onde podemos forçar a realidade, quais os limites do verossímil. São mais amplos do que a gente imagina, mas é preciso ser consciente desses limites. É como jogar xadrez. A gente estabelece com o espectador - ou com o leitor as regras são jogo: o peão é movido assim, a torre desse outro

jeito, o bispo dessa forma... A partir do momento em que essas regras são aceitas, elas passam a ser invioláveis; se a gente tentar trocá-las no meio do caminho, o outro jogador não aceitará. A chave do enigma está na grande jogada, na própria história. Se acreditarem na sua história, você está salvo; pode continuar jogando sem problemas. Sobre o mental e o visual.

CECÍLIA - Tenho uma história. Vamos ver se vocês acreditam nela.

GARCÍA MÁRQUEZ - De meia hora?

CECÍLIA - Vocês irão decidir: E a história de um senhor que um belo dia acorda cedo, como todos os dias, e descobre de repente que perdeu seus reflexos. Quer pegar um copo do criado-mudo, e a mão não responde. O criado-mudo está cheio de frascos, comprimidos, remédios... O homem vai se levantar. E não consegue.

A mulher vem da cozinha, vê o homem na cama e pergunta a ele porque ainda não levantou. “O corpo não me responde”, diz ele. Ela suspira, acha que é um capricho ou uma brincadeira, sacode os ombros e diz: “Tudo bem.. Eu vou levar as crianças para a escola. Mas só desta vez”. Quando regressa, vê que o homem já está vestido e pronto para ir trabalhar. O homem é contador.. No escritório, a secretária traz de volta um balancete que ele havia apresentado ao chefe da empresa no dia anterior. O chefe está furioso. Diz que não entende nada. O homem percebe que todos, os números estão mudados. E são números que ele mesmo anotou. Tira da escrivaninha um caderno de anotações, compara os dados e exclama: “Como é que eu pude fazer isso?”. Chama a secretária: será que não foi ela quem mudou o original? Ela nega com firmeza. “É que está faltando o primeiro ponto!” – grita ele - “É natural que ninguém entenda mais nada!”. A secretária o faz notar que ele mesmo revisou e assinou o documento. É verdade. O homem sai do escritório, conversa com um amigo, e o amigo o tranquiliza: “São os nervos”, diz. “Você tem que descansar, se distrair”. O homem é bastante hipocondríaco. Esta noite, chega em casa mal-humorado...

GARCÍA MÁRQUEZ - O que aconteceu com a mão dele?

CECÍLIA- O corpo inteiro parece fazer coisas estranhas. O homem está sentado à mesa, com os filhos, esperando que a mulher sirva o jantar: Ela põe na frente dele um prato delicioso. Ele rejeita. Adoraria comer tudo, diz, mas está com o aparelho digestivo paralisado. Na frente dele há um vidro

de remédio, talvez um xarope, vemos como ele serve uma colherada e toma. E de repente, vemos como as mãos saem na direção do prato que ele acaba de recusar. Os filhos trocam olhares entre si, vão dizer alguma coisa, mas a mulher impõe silêncio com um gesto. “Está vendo só?”, diz o homem à mulher, olhando para as próprias mãos. “Elas me obrigam a fazer coisas que não quero fazer”.

GARCÍA MÁRQUEZ - Quem obriga, quem faz? Ele ou as mãos? Porque você está guardando o mistério das mãos, e isso não dá certo: você tem que soltar esse mistério logo.

CECÍLIA - O truque, na verdade, seria fazer o corpo inteiro ir se rebelando, até que no final o homem estivesse totalmente dominado pelo corpo. O homem ficaria sem trabalho, sem família, sem nada... Mas admito que é uma história difícil.

GARCÍA MÁRQUEZ - Eu acho que é pouco visual. Você teve de “explicá-la” para que pudéssemos entender o que acontece.

CECÍLIA - E que se trata de um processo lento, paulatino...

GARCÍA MÁRQUEZ - Você lembra de A Metamorfose, de Kafka? “Certa manhã, ao despertar, depois de um sono intranquilo, Gregorio Samsa viu-se convertido em um inseto monstruoso”. Aí essas sensações estranhas são contadas, essas sensações sobre as quais ele não tem nenhum controle. Tampouco é uma história muito visual. Acho que a transformaram em filme e foi resolvida, primeiro, com um narrador, e depois com ele mesmo contando suas experiências. Por isso fala-se tanto no filme, porque a história não é muito visual. Não é como a história de um camarada que fica verde, por exemplo. Um dia, percebe: “Porra, o que está acontecendo comigo?”, grita, e alguém diz: “E que você está ficando verde”. Verde, ou vermelho, ou roxo, tanto faz, o caso é que o tipo fica colorido. Dá para ver. Ele se vê, nós o vemos... Mas aqui, não; aqui a gente não sabe o que está acontecendo até que o próprio sujeito diz: “Esta mão safada não faz o que eu quero, faz o que ela quer”.

CECÍLIA - Pode ser que a culpa seja minha, por ter contado mal a história. Não é só a mão: é uma rebelião paulatina do corpo inteiro. No começo acaba sendo inacreditável para quem rodeia o homem, mas pouco a pouco acabam aceitando porque ele sempre foi meio hipocondríaco, a mulher está acostumada. “Se eu tivesse outro corpo, faria isso ou aquilo”, costuma

dizer o homem. “Mas com essa pinta, como é que vou conseguir?”. Ele se sente diferente do corpo que lhe coube na roleta da vida. A idéia é essa.

GARCÍA MÁRQUEZ- O grande problema da história, justamente, é esse. Como diferenciar ele do corpo? O que fazer para deixar claro que quem está agindo são suas mãos, e não ele?

ELID - Quando for comer, ou melhor quando a mão levar comida à boca do homem, ele teria que resistir feito uma criança. Apertar os lábios, botar a cabeça para trás ...

GARCÍA MÁRQUEZ - O que existe de tremendo em A Metamorfose é que Gregorio Samsa amanhece realmente transformado num enorme inseto. e que imediatamente isso fica demonstrado. Não é que ele acha: não é um pesadelo ou uma alucinação. E o que realmente acontece. CECÍLIA, você se propõe a dizer o quê, com essa história? Quer contar o quê?

CECÍLIA - Tive essa idéia ouvindo as pessoas dizendo: “Fulana? Ah, claro, conseguiu esse trabalho de modelo pela figura que tem. Com aquela altura, aquele corpo, aquele cabelo ... qualquer um consegue”. E tem ainda quem acrescente: “Se eu tivesse tudo aquilo, e além disso a inteligência que tenho...”.

GARCÍA MÁRQUEZ - E talvez um pouquinho de dinheiro ... Estaria completo.

CECÍLIA- E tem aquele que diz, falando de um jogo de futebol: “Sim, claro, fulano jogou bem. Mas com aquela corpulência, aquelas pernas, só podia mesmo correr; não é?”. Enfim, tem muita gente que não está de acordo com o próprio corpo. Quando, além disso, é hipocondríaco ... Dizem: “Você sim, tem sorte! Pode comer de tudo, nada faz mal. Já eu ... eu tenho um estômago que não presta para nada. Minha digestão é muito lenta... “. Existe aí um conflito, não é? Uma espécie de dissociação entre o que esse sujeito é e o que gostaria de ter ou de ser.

GARCÍA MÁRQUEZ- Isso ficou claro. Mas o problema é como concretizar isso visualmente. Você quer tentar?

CECÍLIA- Até o infinito?

GARCÍA MÁRQUEZ - Eu acho que uma história não existe enquanto não puder ser contada em uma página.

TERCEIRA JORNADA DE TRABALHO

Em estado de loucura

GARCÍA MÁRQUEZ - Um dia, Alejandro Doria me telefona, lá de Buenos Aires. Estava com uma atriz que já não é tão jovem, e me disse: “Escuta, precisamos de uma história, de um longametragem, para uma mulher de quarenta anos”. Eu fiquei furioso: “Como é que você me pede isso, como se estivesse encomendando dez metros de pano?”. A coisa ficou nisso, e não tornei a pensar no assunto. Uma semana mais tarde, comecei a tirar fotocópias do livro que estava escrevendo. Atrasado, pedi a Mercedes que me ajudasse. Ela ia copiando, e eu ia pondo as folhas em ordem. De repente, o quarto capítulo sumiu. Eu disse: Mercedes, o quarto capítulo não está aqui”. “Como?”, disse ela. “Não pode ser. Eu copiei. Pus as cópias bem aqui.

Olha só, este que estou copiando agora é o quinto”. Continuam a procurando, e nada. “Bom, não tem jeito, vamos ter de fotocopiá-lo de novo, embora eu tenha certeza de ter visto esse capítulo, e de que você o copiou”. Então, reparei que havia estado rasgando papéis, rascunhos, e que sem querer tinha rasgado também a cópia do quarto capítulo. “Não faz mal”, falei para Mercedes, “aqui está o quarto, rasguei sem perceber”. E ela ficou me olhando. “Por favor não faça uma coisa dessas comigo, que você vai acabar me deixando louca”. E bem nesse momento, tive a idéia. Ela chegou inteirinha. “O Alejandro está precisando disso!”, falei comigo mesmo. A idéia completa, do começo ao fim. É verdade que, depois, não gostei do final.

Primeiro, porque vinha de Hitchcock, de Um Corpo que Cai, e depois porque não valia a pena... Eu estava, naquela época, trabalhando em alguma coisa com Ruy Guerra, não lembro qual. E disse a ele: “Trabalho com você, mas você me ajuda a terminar esta história”. Ele topou. E sobre uma mulher casada com um cientista. Os filhos moram com o casal, mas já são adultos. Pessoalmente, o marido é um sujeito insignificante. Mas profissionalmente, é um gênio. Pode ser a eletrônica, não sei, isso ainda

não está muito definido. Um belo dia, em casa, a mulher começa a perceber que as coisas mudam de lugar.

Deixa um copo aqui, sai, e quando volta o copo não está mais lá. Acende o fogão, põe uma panela no fogo, e quando volta, a panela está em cima de um fogão apagado. Fica alerta. É uma pessoa madura e uma de suas características é justamente a serenidade, seu ar grave. Tem uma carreira profissional bem feita, muito séria. Mas nota que está perdendo o sentido da realidade. As coisas escapam dela. Decide consultar uma amiga psiquiatra, que diz que aquilo tudo é muito normal, principalmente em mulheres da sua idade e que tiveram uma vida muito ocupada. Ela se tranqüiliza. Certo dia, todo mundo saiu: o marido foi trabalhar, os filhos foram estudar... Ela ficou sozinha em casa. A sensação de solidão produz na mulher uma espécie de choque, mas ela consegue se superar. Até um outro dia, quando descobre que o marido tem outra mulher. Será que tudo o que ela está vivendo não faz parte de um plano do marido para enlouquecê-la? Começa a investigar e descobre que a amante é exatamente igual a ela. Tem mais: é ela própria; no filme, aliás, as duas serão interpretadas pela mesma atriz. A mulher começa a seguir a amante do marido em seus movimentos cotidianos: o mercado, a rua... A outra se comporia exatamente como ela, parece uma cópia. E então percebemos que nesse caso aconteceu a mesma coisa de sempre, ou seja: quando um marido começa a pensar que sua mulher está louca, é porque ele enlouqueceu. E sabemos agora, como espectadores, o que a mulher ainda não sabe: o marido reproduziu sua própria casa na casa da outra. Então, temos mulheres idênticas e casas idênticas. Quase que podemos dizer vidas idênticas, mas com uma diferença: para o marido, a última veio antes da primeira: a vida com a amante é anterior à vida com a mulher. A única coisa que ele faz é tentar reviver com a amante os anos em que foi feliz com a mulher; e entrar num acordo com a amante para enlouquecer a sua mulher. Demora, mas conseguem. Assim, ele obtém facilmente o divórcio, com o argumento da loucura.

Ninguém tem culpa de nada, e era o que ele queria: um divórcio sem complicações. Agora, o casal está feliz. Principalmente ela, que não precisa mais competir com ninguém. Agora ela virou esposa, não é mais amante. Sente-se feliz... até o dia em que descobre, em sua casa, que as coisas estão mudando de lugar. A história acaba aí, mas eu ainda não escrevi

nada. Ela não serve para nós, aqui na Oficina, porque foi pensada para ser um longa-metragem de pelo menos noventa minutos. Aliás, algum tempo depois vi, na França, que alguém tinha feito um estudo que poderia se chamar As Esposas Felizes se Matam às Seis. A pesquisa foi realizada por uma pessoa que observou vários casos de mulheres, de casamentos aparentemente bem sucedidos, que se matavam sem motivo aparente. Essa pessoa começou a pesquisar e chegou à conclusão de que os suicídios tinham três coisas em comum. Primeiro, todas as suicidas pareciam felizes; segundo, todas tinham mais de quarenta e cinco anos; e, terceiro, se suicidavam sempre às seis da tarde. Uma pesquisa posterior permitiu descobrir a razão disso tudo, mas não podemos, agora, nos deter nesse assunto. Temos que passar a outra história. A de ELID, talvez? Quando não acontece nada.

ELID - Num quartinho onde mal cabe um catre, um sujeito dorme. Vamos chamá-lo de X. Veste um macacão azul e tem o rosto coberto por uma máscara, um desses gorros que cobrem o rosto inteiro e deixam os olhos à mostra. Numa das paredes há, pendurado, um boneco, junto a uma tela de televisão. E claro que a tevê está ligada, mas não se vê nenhuma imagem. De repente, aparece na tela um rosto estranhíssimo - não parece humano - que começa a dar ordens a X: levante-se, acenda a luz, pegue o boneco, etc. X joga o boneco nas costas e vai ao banheiro. Lá, ele tira a máscara mas como não existe espelho, não consegue ver o próprio rosto. Na banheira, quase ocultos pela cortina, há escombros. Dali sai um indivíduo que veste o mesmo macacão azul, mas cujo rosto não está coberto por nenhuma máscara. X fica surpreso ao vê-lo. Na verdade, é a primeira vez que ele, vê a rosto de outra pessoa.

Seu assombro aumenta quando o recém-chegado coloca, na sua frente, um espelho, para que X contemple o próprio rosto. E, nesse exato instante, torna-se a ouvir a voz da tela, desta vez mandando X sair dali. o sujeito diz a X que tire a máscara de uma vez, que deixe de cobrir o rosto, que se rebele... E mais: começa a insultar o ente misterioso da tela da tevê. Soa um alarme. A voz grita, chamando os guardas. X sai do banheiro e começa a correr. Atravessa ruelas desertas, edifícios em ruínas; sobe uma escada, tropeça, cai... e agora nós o vemos em casa, esticado na cama.

Sua mulher está chamando. “Acorde”, diz ela, “está ficando tarde”. X se levanta e tenta contar o sonho à mulher mas ela não dá a menor

importância.

“Você vai chegar atrasado no trabalho”, insiste. X entra e sai do banheiro, espia o berço do bebê – cuja cara, aliás, recorda a do boneco que vimos - e vai caindo numa espécie de torpor... Agora, no meio da sua fuga, encontra outras pessoas - todas com o rosto descoberto - e se oculta atrás de um muro. Ouve-se o choro de uma criança. Abre os olhos. É seu filhinho, que chora no berço. X começa a se vestir e quando vai dar o nó na gravata diante do espelho, percebe que a imagem está vestida com um macacão azul, o que o devolve à fuga: mete-se em labirintos de escadarias, sai num telhado, vê os guardas se aproximando, esconde-se num quatinho e, de repente, pam!, os guardas arrombam a porta aos pontapés. Mas a porta que se abre é a de seu verdadeiro quarto, e por ela, bufando, entra a mulher. “O que é isso?”, diz ela. O café da manhã está servido, esfriando, etc. A mulher dá meia-volta e em vez de se afastar; desaparece; é um truque cinematográfico, claro: está num lugar; de costas, e puf!, desaparece, some. X fica boquiaberto...

Para abreviar, a perseguição termina com os guardas descobrindo X atrás de uma pilha de escombros. Disparam nele. X deixa escapar um grito e o vemos tentando se erguer na sua cama... a cama de um hospital. Está amarrado por umas correias. Abre a boca, arfando. Perto, vemos um homem, de barbicha e avental de médico. Um sujeito misterioso. Está preparando uma seringa para dar uma injeção em X. “Fique tranqüilo”, diz, “está tudo bem”. X pergunta onde estão, e médico responde: “No Instituto”. É o Instituto de Pesquisas Psicológicas. “Não lembra? O senhor se ofereceu como voluntário para esta experiência”. “Ah!”, murmura X. “Então, aquilo era um pesadelo, e esta é a realidade”. O homem, que está pronto para dar a injeção, sorri de maneira estranha. “O senhor acha?”, pergunta. E enquanto dá a injeção, começa a desaparecer. Tudo vai se desvanecendo. Já não existem teto, nem paredes. X, com um olhar inexpressivo, contempla, de sua cama, o céu estrelado. A imagem se congela.

GARCÍA MÁRQUEZ - Bem, acabamos de ver o filme, mas sem saber direito o que acontece. Afinal, ELID, o que é que acontece? De repente, o homem está se submetendo a uma experiência psiquiátrica. É isso?

ELID - Supõe-se que seja.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não, não... você é a roteirista, a que conta a história do filme. Você tem de saber o que está acontecendo... ELID - Mas é isso justamente o que me interessa: que X nunca saiba direito qual é o sonho e qual é a realidade...

GARCÍA MÁRQUEZ - E o espectador também não?

ELID - Não acho necessário que ele saiba. Cada um pode ver a realidade do jeito que quiser. Pode inclusive perguntar a si mesmo qual o grau de realidade que existe em sua própria vida, qual é a realidade que ele está vivendo...

GARCÍA MÁRQUEZ - Você leu Orwell? Esse tela não faz lembrar o Big Brother?

ELID - Sim, mas é o único elemento da história que pode fazer pensar no livro 1984.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não é só a tela. A necessidade de se rebelar contra a tela é muito similar...

SOCORRO - Eu sinto que a ação é muito rica, existem muitas peripécias, mas falta um esquema que dê coerência a tudo isso, um eixo ao redor do qual a história seja construída, com princípio, meio e fim.

ELID - Faltou que eu esclarecesse que quando X está fugindo e se encontra com os outros camaradas, já começa a surgir sua confusão entre a realidade e os sonhos. Ele tem consciência disso. Os sonhos parecem tão reais, que ele já não consegue separá-los da realidade. E uma ambigüidade que quero manter. Não me interessa dizer ao espectador: veja bem, a realidade é esta aqui.

SOCORRO - Acontece que, olhando bem, nessa história não acontece nada... Ou melhor, acontece um monte de coisas, mas não acontece nada... Como é que X se transforma em um rebelde? De que maneira seus conflitos internos são transmitidos a nós? E qual é o conflito central? Ou é que nessa história tudo é conflito?...

GARCÍA MÁRQUEZ - E, eu acho que o problema é esse. Não é uma história orgânica, com princípio, desenvolvimento e fim.

REYNALDO - O problema é que a gente se vê obrigado a segui-la sem contar com nenhum antecedente. Só no final é que descobrimos que X se apresentou para fazer parte de uma experiência. E até lá? Será que temos de confiar tanto na paciência do espectador; a ponto de supor que, sem

nenhum antecedente, ele vá seguir até o fim? Cada nova peripécia só faz aumentar o desconcerto do espectador...

GARCÍA MÁRQUEZ - ELID, será que você não poderia tentar recordar um episódio da sua própria vida, que possa ser contado de maneira mais simples? E sempre bom começar por esse caminho. Pode-se chegar ao tipo de história como a que você contou depois de ter escrito muitas outras baseadas em experiências reais. Assim, quando a gente sentir que já esgotou a própria experiência vital como fonte de criação, pode começar a explorar outros caminhos. Mas temo que começar do jeito que você começou é percorrer o caminho ao contrário...

ROBERTO - Talvez seja uma história de quinze minutos que se estendeu demais...

GARCÍA MÁRQUEZ - Existem histórias de quinze minutos que podem ser contadas mais rapidamente. Vocês se lembram de A Morte em Samarra? O criado chega aterrorizado a casa do amo. "Senhor", diz, "vi a Morte no mercado e ela me fez um sinal ameaçador". O amo dá a ele um cavalo e dinheiro, e diz: "Fuja para Samarra". O criado foge. No começo daquela mesma tarde, o amo encontra a Morte no mercado. "Esta manhã, você fez ao meu criado um sinal ameaçador", diz. "Não era uma ameaça", responde a Morte, "era um gesto de surpresa. Porque eu o estava vendo aqui, tão longe de Samarra, onde tenho que pegá-lo hoje mesmo ainda esta tarde". Dá para fazer um longa-metragem com isso? Dá, mas o preço é esticar demasiado, e eu já disse a vocês que para mim não existe nada pior que esticar arbitrariamente, uma história. Eu estou justamente tentando adaptar Maria, livro de Jorge Isaacs, e transformá-lo em cem episódios. Claro, é um romance onde existem muitas coisas explícitas, coisas que eu acho que valem a pena dizer sobre a história da Colômbia e a situação no vale do Cauca. Só que permaneço firme em uma convicção que já revelei aqui: se você não pode contar a história numa página, resumi-la numa página, então pode ter certeza que que nessa história falta alguma coisa, ou sobra alguma coisa. O livro que acabo de terminar, O General em seu Labirinto, sobre Simón Bolívar está tirado de uma frase: Após uma longa e penosa viagem pelo rio Magdalena, morreu em Santa Marta abandonado por seus amigos". Escrevi duzentas e oitenta páginas ao redor desta frase, O que eu queria era completar um episódio que os historiadores

colombianos não haviam desenvolvido nunca, e não o fizeram por uma razão muito simples: aí está o segredo inteiro do desastre que o país vive.

QUARTA JORNADA DE TRABALHO

A morte em Samarra, II

MANOLO - Um ônibus vai pela estrada. A paisagem é dos trópicos. Faz calor. Todos os passageiros parecem gente do litoral, vestem camisa esporte. Entre eles vemos um homem cinquentão, vestido com um terno negro de veludo, com gravata, chapéu e guardachuva. Nada a ver com os outros passageiros.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ele é de Bogotá. É um cachaco. E assim que os moradores do litoral da Colômbia chamam o pessoal de Bogotá. Para onde ele vai, para o Vale Dupar ou para a Venezuela?

MANOLO - Para o Vale Dupar. O camarada observa a paisagem pela janela, mas na verdade, está recordando. Vê a si mesmo saindo da sua casa para apanhar o resultado de um exame médico, no hospital público. A doutora diz que sua doença é incurável. Ele tem seis meses de vida. M. G.- Por que você não conta para nós em linha reta? Depois, na hora da montagem do filme, lá na moviola, a gente arma tudo isso conforme nos dê na veneta...

MANOLO - Muito bem. Um senhor cinquentão, com um terno de veludo meio puído, entra num hospital público de Bogotá. E atendido por um médico que informa o seguinte: ele sofre de uma doença que não tem cura. Tem pouco tempo de vida. O homem sai, entra no primeiro ônibus que passa, um ônibus que diz Cartagena ou Curumaní...

GARCÍA MÁRQUEZ - E por que ele faz isso?

MANOLO - Porque decidiu fugir, deixar sua antiga vida para trás. Ele passou vinte anos trabalhando como funcionário, vinte anos de burocrata, sem mudar nem de repartição...

GARCÍA MÁRQUEZ - A gente quase pode dizer que a doença o salvou...

MANOLO - Tornamos a vê-lo no ônibus. Cochila. Sonha com uma moça muito bonita. O ônibus chega a um povoado, e pára. O homem desperta, olha pela janela e vê - ou acha que vê - uma moça. Desce correndo do ônibus, a moça sumiu. Ou será que nunca esteve ali? O homem vê que o ônibus vai partir, e deixa que vá. Pergunta aos moradores do lugarejo onde pode passar a noite. Indicam a ele a pousada da dona Lina. Chega, bate na

porta... e quem vem abrir é a moça com a qual ele havia sonhado. É a sobrinha de dona Lina. Ela, aliás, é uma senhora cega, de uns sessenta anos, mas pintada e maquiada feito uma gueixa, e lá da cama submete o recém-chegado a um verdadeiro interrogatório: se é cachaco, o que foi fazer no povoado, enfim, uma série de coisas... O homem responde a esmo. No fim, dona Lina aceita alojá-lo. Vai começar assim um romance entre o homem e a moça, que se baseará numa grande mentira: o homem vai contando sua vida a ela, como se fosse a vida de um aventureiro, uma vida cheia de surpresas, emoções e perigos. Conta o que imagina, mas enquanto isso o que nós vemos é a realidade: a vida monótona e rotineira de um funcionário público... O fato concreto é que a moça se apaixona perdidamente por ele, ou seja, pelo homem imaginário, e um belo dia, ela mesma propõe que fujam juntos do povoado. Seria a primeira vez na vida que ela sairia dali; a vida inteira, ela foi os olhos, o lazarinho de sua tia... Vão precisar de dinheiro, é verdade, mas sua tia tem bastante e ela sabe onde está guardado. Naquela mesma noite irá roubar o dinheiro.

GARCÍA MÁRQUEZ - E quando é que a moça vai ficar sabendo que ele está desenganado pelos médicos?

MANOLO - Ele não disse nada. Não teve coragem.

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas você deve saber. É importante que diga para nós. É um elemento que forma parte da situação, da conduta do homem...

MANOLO - O que pensei é que a moça marque um encontro com ele em um determinado lugar, a tantas horas da noite, e depois de roubar o dinheiro da tia vá buscá-lo e não o encontre. O homem vai ao encontro marcado.

GARCÍA MÁRQUEZ - Vamos ver, vamos começar a contar o filme de novo. Um senhor de uns cinqüenta anos, de vida chata e monótona, recebe a notícia de que vai morrer em pouco tempo. Toma então a decisão de viajar para mudar de ares, fazer coisas diferentes, para ver se acontece alguma coisa estranha com ele. Entra num ônibus, sem nem mesmo prestar atenção no rumo que está tomando...

CECÍLIA - Seu aspecto... o homem usa roupas esquisitas.

GARCÍA MÁRQUEZ - O homem é um cachaco, é da serra colombiana. Eles se vestem desse jeito. Nem ao menos sabem que dentro da Colômbia existe outro país, onde a gente usa roupas diferentes. Enfim, o homem desce num povoado qualquer sem razão aparente, e bate na porta de uma

casa. Não sonhou nada. Bate na porta, simplesmente, e aparece uma moça. Então acontece o que MANOLO contou. O que não entendo é porque o homem não vai ao encontro. Mas a história está pronta. A única coisa que falta é o final.

ROBERTO - O que eu pensei é que a moça era a Morte.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ah!, a Morte em Samarra.... Ele vai buscá-la, sem querer. Esse poderia ser um final. Por algum motivo, esse plano de fuga se transforma na morte do homem. Não morre de doença, como estava previsto, mas porque a Morte vai buscá-lo, em pessoa.

REYNALDO - O homem é viúvo?

MANOLO - Casado, mas não tem filhos. Trabalha num tribunal, ou num cartório.

GARCÍA MÁRQUEZ - Tudo levava a crer que ele fosse viúvo. É que todos os cachacos parecem viúvos. Digo, os de antigamente, porque os de agora são alegres e alguns até dançam melhor do que nós, do litoral. Ou seja, o homem trabalhava num cartório ou num tribunal. Era escrivão. Um escrivão de caligrafia muito boa, muito meticoloso, muito bom cumpridor de seus deveres. Os chefes destinavam a ele trabalhos urgentes. Era um burocrata de burocratas. Se fosse viúvo teria uma filha que não moraria com ele, mas no apartamento vizinho. Este dado não será necessário no filme, provavelmente. Mas pode nos servir para explicar sua conduta a decisão que ele toma. Por que você não quer que ele seja viúvo, Manolo?

MARCOS - Não sendo viúvo, ele pode se mandar sem se despedir.

MANOLO - A idéia era justamente essa.

GARCÍA MÁRQUEZ - Sem dar a notícia a ninguém? Essa notícia ele tem de dar. É o que põe a história em marcha. Como é mesmo aquela história de viver, o filme de Kurosawa?

SOCORRO - O personagem, na sala de espera, percebe que tem um câncer, pelos sintomas de outros pacientes. E então vai embora. Não chega a entrar no consultório médico.

GARCÍA MÁRQUEZ - Eu prefiro que seja o médico quem diga. Mas, vamos ver: é melhor que o homem tenha ou não tenha família?

SOCORRO - Se tiver, não pode abandonar sua mulher sem se despedir. Não pode abandonar desse jeito a companheira da vida inteira, a que lavou suas cuecas e tudo. Se for viúvo, então existe uma senhora - a empregada, ou a faxineira - com quem mantém uma relação mórbida, talvez porque

entre ambos tenha sido criada uma certa expectativa, ou certos equívocos.

GARCÍA MÁRQUEZ - Em meia hora, teríamos a chance de vê-la uma vez. Por exemplo: no momento em que ele chega para fazer a mala.

CECÍLIA - Mas ele deve entrar no ônibus sem nenhuma bagagem...

MIGUEL - Manolo e eu tínhamos pensado que sua doença fosse cirrose. O médico - ou a médica - pergunta: "O senhor foi alcoólatra?". O personagem, que deixou de beber há tempos, conta isso. Mas a médica balança a cabeça: não há mais nada a ser feito. Ele sai do hospital público angustiado, telefona para a mulher dando a notícia, e ela não o deixa falar: começa a contar a história de não sei quem... Ela não sabe que ele foi ver o médico.

GARCÍA MÁRQUEZ - Quer dizer que o homem parou de beber; fazendo em esforço enorme, e no fim, não adiantou nada. Vai morrer mesmo, e de cirrose. E quando fica sabendo, a primeira coisa que faz é entrar num bar e mandar ver. "Vida de merda! O trabalho que tive para deixar de beber; e para quê?".

MARCOS - O sujeito entra no bar, no primeiro que encontra, não conhece o cara do balcão, mas vai logo dizendo: "Veja só o que aconteceu comigo...". E de repente, conta toda a sua tragédia.

GARCÍA MÁRQUEZ - E verdade. Esse pessoal que fica atrás de um balcão de bar... bem, eles são os confessores dos bêbados. O bêbado sempre se confessa ao cara do balcão.

REYNALDO - Não é um bar qualquer. É o lugar onde ele vai todos os dias tomar um café. Há anos ele é conhecido ali. Chega e senta no mesmo lugar de sempre. E em seguida, sem nenhuma palavra, trazem o seu café. Mas desta vez, ele recusa com um gesto. "Traga alguma coisa forte", diz. O garçom olha sem entender nada.

MANOLO - Primeiro, ele telefona para a mulher. Depois entra no bar, e depois vai para a rodoviária e pergunta: "Qual é o próximo ônibus?". "O de Curumani", respondem. E na mesma hora ele compra a passagem.

GARCÍA MÁRQUEZ - A rodoviária está bem na frente do bar. Por isso ele tem a idéia. Vê as pessoas entrando e saindo, e pensa: por que não?

MARCOS - É neste momento em que começa a acontecer um monte de coisas. Ele conta ao cara do bar o que aconteceu, e a partir daí, começa a ação propriamente dita.

GARCÍA MÁRQUEZ - Exato: o espectador não tem de se dar ao trabalho de adivinhar essas coisas. Chega o momento em que é preciso dizê-las. E esse, aqui, é o momento em que o homem agarra o dono do bar e conta o que aconteceu. “Veja só”, diz ele, “trinta anos enfiado num escritório para ter uma aposentadoria e garantir uma velhice tranqüila, e olha só o que aconteceu comigo. Para o inferno, todos eles! Não volto para o escritório. E tem mais: não volto nem para casa. E para que você fique sabendo: não vou pagar essa coisa que estou bebendo. Que vá tudo à merda! Ouviu bem?”. Sai e entra no primeiro ônibus que passa. O que vem depois, nós já sabemos. Depois acontece uma coisa estranha, que o leva diretamente para a morte. E ponto final. Esse é o filme. Só falta contar como as coisas acontecem, e bordar bem a história para que fique ajustada e não passe de meia hora.

GLÓRIA - O que eu não entendo é essa história de ele ir embora sem telefonar para a mulher.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não sabemos se ele vai ou não vai telefonar. A única coisa que sabemos com certeza até agora, se a minha proposta for aceita, é o que contamos. Inclusive isso, de ele fazer a catarse na frente de um copo, porque não parece forçado. Um sujeito que está na situação dele tem essa reação: a primeira coisa é contar a história para alguém. Para mandar todo mundo à merda, porque se enganou de vida, e ponto final. Vocês não gostam da minha proposta? Deixem comigo, que eu mesmo faço o roteiro. Falando sério.

ROBERTO- Eu tenho minhas reservas. Resisto um pouco a fazer um filme no qual as coisas sejam tão faladas, no qual as situações se resolvam verbalmente.

GARCÍA MÁRQUEZ - É porque você é um diretor muito jovem. Quando você for um pouco mais velho irá perceber que as pessoas nem sempre entendem os argumentos. Por isso, é melhor contar diretamente. Eu, pelo menos, agradeço essa deferência. Sempre durmo quando estou vendo filmes. Fui condicionado, desde pequenino, a associar a escuridão com o sono. Quando apagavam a luz, eu tinha de dormir: Por isso hoje em dia, quando estou vendo televisão com a luz acesa e chega alguém e apaga, durmo profundamente, num instante. No cinema, é a mesma coisa: assim que começa a sessão e a luz é apagada, durmo. As vezes acordo de repente e vejo um ator e pergunto: “E esse aí, quem é?”.

Eu entenderia suas objeções, ROBERTO, se fosse um recurso arbitrário ou fácil. Para quem não sabe como contar uma história com imagens, por exemplo, a única saída é pôr um ator para contar tudo. Mas aqui, nesta situação, não é nem mesmo um recurso narrativo, é uma reação natural. O cara precisa desabafar. Que desabafe com o dono do botequim é tão natural que chega a ser um lugarcomum, uma coisa que recorda os romances policiais ou os filmes de caubói. Poderíamos procurar outro confidente, mas a necessidade de se confessar, numa situação como essa....

MARCOS - Eu gosto dessa idéia: ele se mete no primeiro bar que aparece. Pede uma bebida e quando o cara do balcão serve, ele começa a contar a história...

GARCÍA MÁRQUEZ - O dono do bar acha que é só mais um desses bêbados que contam sempre a mesma história...

REYNALDO - E fica escutando sem se mexer. Ou melhor, faz cara de quem está prestando a maior atenção, mas no fundo, não está ouvindo coisa nenhuma.

GARCÍA MÁRQUEZ - O que me preocupa é a coisa da cirrose, porque devem ter receitado algum tratamento.

CECÍLIA - Eu pensava que ele tinha um câncer, ou qualquer coisa parecida.

GARCÍA MÁRQUEZ - Podem ter receitado um tratamento, mas ele se nega a obedecer. “Como é que é? Radioterapia, quimioterapia, o diabo? Para ficar careca? E no fim, para quê? Porra nenhuma de tratamento!”... Gosto dessa reação. É formidável que ele deboche da Morte. A Morte preocupou seu caso de um modo muito normal, tudo muito burocraticamente, e ele, com sua reação, arma uma jogada inesperada, procura outra morte.

REYNALDO - Estou louco para chegar à porta.

GARCÍA MÁRQUEZ - Claro. Você quer chegar à porta porque é aí que o filme começa de verdade. Mas antes, temos que saber quem é o tipo que bate na porta. Porque a gente imagina que ele vai encontrar a felicidade, mesmo que seja por um tempo breve, e acontece que o que ele encontra é a morte. Uma morte antecipada, sua morte antecipando-se à Morte. Agora, estou pensando que podem existir alternativas. E se a moça que abre a porta estivesse esperando por ele?

MANOLO - Aí, seria outro o filme.

GARCÍA MÁRQUEZ - Pois é. Um filme que começaria com a moça levantando-se da cama e começando a cuidar das tarefas domésticas. Ela tem que esfregar o chão, lavar a roupa... É uma empregada. É muito maltratada. Um belo dia, diz a si mesma: “Puxa, se acontecesse alguma coisa diferente comigo! Se eu pudesse mudar de vida! Eu iria embora com o primeiro que batesse nessa porta e que me propusesse... . E, de repente, alguém bate na porta. Anotem isso, pois daí nasce outro filme.

MANOLO - Isso dá para um longa-metragem. Eu tenho uma história de um minuto. Muito colombiana, é verdade. Uma cidade em ruínas desolada, com colunas de fumaça no horizonte, casas queimando, soldados e cavalos com as tripas de fora, espalhados por aí... No meio de um montão de escombros, alguma coisa se move. É rapaz jovem, ferido, que se arrasta buscando alguma coisa. Encontra um cadáver, outro, e, de repente, ouve um gemido. É um oficial agonizante. Ainda percebemos suas insígnias no uniforme, coberto de pó e de pedras. O rapaz se inclina sobre ele, faz uma espécie de saudação, e diz: “Senhor ganhamos”.

GARCÍA MÁRQUEZ - Eu tenho outra. Sei que é o começo de um filme, mas nunca descobri como continua. Existe um enorme salão com vinte ou trinta moças belíssimas, totalmente nuas, fazendo ginástica rítmica. De repente, ouve-se um sino e uma voz: “Muito bem, meninas, a aula acabou”. As moças correm para os vestiários. O salão fica deserto. As moças saem, vestidas. São todas freiras. É uma idéia que Buñuel teria adorado. Mas, enfim, chega de distração: vamos voltar aos nossos trinta minutos.

ROBERTO - Eu fiquei me perguntando, o tempo todo: não será melhor o homem pegar um trem, no lugar do ônibus?

GARCÍA MÁRQUEZ - Eu imaginava uma sucessão de paisagens diferentes, o ônibus descendo da serra, entrando em terras quentes... Poderia ir passando por cafezais, depois por canaviais...

SOCORRO - Pois o que eu imaginei era outro personagem. Um personagem que iria sentar-se ao seu lado quando o ônibus chegasse às terras quentes, quando aumentasse o calor..

GARCÍA MÁRQUEZ - Sabendo, como sabemos, que o homem vai morrer tudo que acontecer ao seu lado fica tendo um valor excepcional. Pode até mesmo existir alguma armadilha por aí.

ROBERTO - Eu pensava nesses trens que a gente vê no Brasil, Peru... Lembro também do trem da Bolívia, que é chamado Trem da Morte. Eu ia

pegá-lo e cheguei na estação muito cedo, porque achava que ele ia lotar, mas qual o quê, havia muito pouca gente... Sentei, o trem saiu, dormi e de madrugada acordo e me vejo rodeado por uma verdadeira multidão. Nunca pensei que pudesse caber tanta gente num trem. E, de repente, uma mulher, uma índia, coloca um pacote no meu colo. “Segure isso”, disse ela. “Venho buscar depois”. E sumiu. Nunca soube o que era. Parecia carne.

GARCÍA MÁRQUEZ - Podemos copiar isso, inteirinho. Ele está no bar. O dono do bar que o conhece muito bem, pergunta: “E para onde é que você vai?”. E ele responde: “Sei lá. Vou à merda” Corte para o trem.

ROBERTO - Sim, o trem é mais interessante. Como espaço e como imagem. Em relação à moça, teríamos que sair do clichê: deveria ser uma mulher feita, e não uma garota. Uma mulher bela, mas madura, com uma história atrás.

GARCÍA MÁRQUEZ - Isso, a gente vê depois. A única coisa definida, para mim, é que tem de ser uma pessoa do sexo feminino. Não pode ser um travesti. Mas, pensando bem, até que não seria má idéia. Afinal, o homem não queria novas experiências? Que se dane agora!

REYNALDO - O ônibus é mais íntimo que o trem. Gloria - Mas, no trem, podem acontecer mais coisas.

REYNALDO - E quem se importa com o que aconteça no trem? Não dissemos que o filme começa na porta?

GARCÍA MÁRQUEZ - Diga uma coisa, SOCORRO: qual era o personagem que você pensou em pôr sentado ao lado do homem?

SOCORRO - Uma mulher negra, que entra no ônibus levando uma placa de mármore. É uma lápide. Ela acaba de exumar os restos do marido, morto há quatro anos, trasladou-os ao ossário, e agora leva a lápide para casa. Ao se sentar, começa a limpar a lápide com um pano.

GARCÍA MÁRQUEZ - Uma lápide, ao lado de um camarada que vai morrer? E alegórico demais. Vamos guardar esse personagem para outro filme. Acho bom a gente ir fazendo um arquivo com os personagens que forem sobrando.

SOCORRO - Vamos, então, ver o seguinte: deixaram com o homem um pacote de carne, como aconteceu com o Roberto, e porque está cheio de tudo, ele desce do ônibus.

ROBERTO - Ou melhor a mulher do pacote desce do trem sem nenhum aviso, e o homem, sem perceber; vai atrás dela: “Senhora seu pacote...”.

GARCÍA MÁRQUEZ - Eu não acho que a gente precise situar tudo numa corrente de causas e conseqüências. O importante, isso sim, são os impulsos do personagem. Desce no povoado que quer, e bate na porta que quer. Se formos procurar um jeito de uma coisa levar a outra, podemos perder o frescor da história. Aqui, a graça está nos atos dele, que parecem arbitrários, o homem, inevitavelmente, para a morte.

MANOLO - O ônibus pára, os passageiros descem para comer. Todo mundo come com pressa, menos ele, que fica lá comendo, tranqüilo. Não tem a menor vontade de se apressar, e ponto final. Para ele, tanto faz ficar ali, naquela cidadezinha, ou em qualquer outra.

ROBERTO - É preciso tomar cuidado para que a natureza das suas decisões fique clara. Se o homem deixar as coisas acontecerem, nada nele mudou. É o que aconteceu sempre. Mas agora, ele quer driblar a morte, e tem que viver de um modo mais intenso. Tem que acontecer algo muito forte para que ele fique onde está, e fique porque ficou, porque quis, e ponto.

GARCÍA MÁRQUEZ - Se não fizermos desse jeito, o espectador pode pensar que estamos escondendo alguma coisa. Ele tem que armar uma confusão no ônibus, exigindo parar. “Mas aqui não é parada, meu senhor”, diz alguém. E ele responde: “Mas é aqui mesmo que eu quero descer, porra!”.

ROBERTO - Ou, então, o trem parou porque há um obstáculo nos trilhos, e todo mundo desce para ver o que está acontecendo. É uma pedra enorme. Todos tratam de tirar a tal pedra, para liberar os trilhos. Ele, não. Fica olhando a paisagem, e dá para sentir que ficou impressionado. Sobe uma colina, vê uma cidadezinha perto, e começa a andar naquela direção. Enquanto isso, o trem apita, vai continuar a viagem, mas ele vai andando...

VICTORIA - Aí, entra em jogo um elemento de fascinação, uma coisa carismática.

SOCORRO - Talvez já tenha começado a perceber uma série de elementos novos dentro dele, sensações desconhecidas...

MARCOS - Eu imagino, na verdade, uma paisagem meio deserta. Nada de grandes montanhas. Tudo é pobre, raquítico. Algo assim como o litoral peruano, por exemplo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Na Colômbia, para encontrar isso, é preciso ir até Guajira.

CECÍLIA - O que deve ser ressaltada é a sua atitude. Ele pensa: estou doente porque segui determinadas normas, fui um burocrata, me deixei dirigir sempre por um horário, por uma rotina estrita. Agora, quero viajar, fazer o que me der na veneta.

GARCÍA MÁRQUEZ - Em bogotá, ele disse ao homem do bar: “Nunca saí daqui. Fui a Sipaquirá em alguns domingos para comer batata salgada, e isso foi tudo. Agora, vou viajar. Esse foi sonho da minha vida”. O espectador ficará pensando que ele está falando de Veneza ou coisa parecida. Não: está pensando em um lugar qualquer. Isso deve ficar claro, para eliminar suspeitas de que ele estaria descendo em um lugar conhecido, onde já esteve antes. Ele nunca foi a lugar nenhum. Vocês não acham que aos poucos o personagem vai sendo esculpido, ficando redondo?

CECÍLIA - O que MANOLO disse do almoço: “O ônibus está indo embora? Deixa ir. Eu ainda não acabei de comer”. Ou, então, “motorista, pare aí um instante que eu vou fazer pipi”. “Meu senhor; eu não posso parar aqui”. “Então, ouça bem o que estou dizendo: ou pára, ou faço pipi aqui mesmo”. Quer dizer: o homem se rebela pela primeira vez na vida.

REYNALDO - Não podemos dar ao homem emoções que ele não tem. Sua frustração consiste em um ponto: vai fazer determinadas coisas, mas é tarde demais. Esse negócio da emoção da paisagem, ou da birra infantil... são coisas que não podem sair dele, porque não estão nele.

SOCORRO - E por que não? Ele vê agora coisas que não via antes, encontra dentro de si coisas que até agora estavam ocultas.

VICTORIA - A paisagem não precisa ser grandiosa. Pode ser meio achatada. Um desses povoados solitários, perdidos na planície. O que ele está procurando não é o que os turistas procuram.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ele desce num desses povoados porque vê que é dia de feira. E porque tem música. Sobe no carrossel, ou na roda gigante. Coisas que ele não fazia desde menino. Ele espia pela janela do ônibus ou do trem, e vê isso. Na América Latina, a gente sempre vê alguma coisa quando espia pela janela de um ônibus, ou de um trem, ou de um carro.

ROBERTO - Se ele for comer, pode ver a moça, que estaria falando com a dona do restaurante. Existe alguma coisa nela que chama a atenção do homem. Depois, ele vai procurar um lugar onde se hospedar e quando abrem a porta, é ela.

DENISE - Quem vai morrer não tem vontade de fazer coisas. Na verdade, prefere se deixar levar: É preciso averiguar qual é seu próprio desejo, colocá-lo numa situação e ver como ele se deixa arrastar pelas circunstâncias. Porque, pensando bem, para quem vai morrer a qualquer momento, o que é e o que não é importante?

ROBERTO - Pelo visto, há duas maneiras de caracterizar este homem: como quem se rebela e manda tudo à merda, e como quem se apavora e mergulha ainda mais na passividade. Temos que escolher.

GLÓRIA - O personagem que a gente conhece não é do tipo capaz de se rebelar de repente.

SOCORRO - Eu pensei que a gente estava de acordo nesse linha, a de rebeldia. Ele deixa de ser um personagem plano, o burocrata, e passa a ser outro, mais complexo, que está sofrendo um processo de transformação. Porque se não for assim, onde está a história? Não precisa ser uma rebeldia violenta. ROBERTO - Uma coisa precisa ficar clara: esse camarada está se rebelando contra a sua vida, a que viveu, ou contra a morte?

MARCOS - Contra a sua vida.

VICTORIA - É desse jeito que ele encontra a mulher.

GARCÍA MÁRQUEZ - Vocês me perdoem, mas preciso dar uma saída. Quando eu voltar, me contam o filme.

O Triunfo da vida

ROBERTO- Eu insisto encontrar certas motivações. Em Bogotá, o sujeito não tem que pegar um ônibus ao acaso. Ele chega na rodoviária e vê uma série de cartões postais. Um deles é em preto e branco, e chama a sua atenção de maneira especial. É aí onde ele vai descer mais tarde, ele vai descer num lugar que acha parecido ao do cartão postal. Tem uma fantasia sobre isso. Vai morrer, e existe uma coisa - não é fácil de explicar que ele precisa fazer.

SOCORRO - Você quer criar uma metáfora, estabelecer um paralelo?

ROBERTO - E por que não? Esse lugar poderia ser o símbolo de uma libertação.

MANOLO - Em Bogotá, contavam a história de um camarada dos Andes no litoral: “Quem conhece o mar?”. É a história de um homem que nunca saiu das montanhas.

MARCOS - Sim, e decide viajar porque vê que a empresa de ônibus se chama “Mar Azul”.

ROBERTO - O mar pode exercer esse tipo de atração que eu andava procurando. Está muito ligado às emoções, aos sentimentos.

MARCOS - Eu gostaria de combinar o tema do mar com o do cartão postal.

SOCORRO - É fácil. Na rodoviária, ele vê um cartão postal onde aparece o mar... Dá voltas ao cartão, vê de onde é... e depois, a gente vê o homem entrando num ônibus.

MARCOS - Pois é, fica observando o cartão postal, apanha o cartão, vira, e então, corte, e já vemos o homem no trem. Porque eu defendo o trem...

MANOLO - Eu, não: continuo pensando no ônibus. Seriam três cortes: interior do ônibus, com paisagem de montanhas lá fora; descida para as terras quentes e, no final, a orla, o mar batendo nas pedras. O camarada desce numa aldeia à beira-mar.

SOCORRO - E está de paletó, gravata, chapéu... E, de repente, tira os sapatos e deixa as ondas lamberem seus pés. Eu não vejo é a moça. Quando é que ela aparece.

REYNALDO - É o que eu estava perguntando: quando chegamos à porta?

GLÓRIA - O homem vai comer numa pensão, num restaurante, e lá encontra a moça. É quem serve as mesas. Ela tem uma briga com o patrão, joga os pratos no chão e se manda. O homem fica surpreso, boquiaberto, diante da reação dela.

ROBERTO - Estamos buscando duas idéias. Uma, como fazer o homem entrar na aldeia. Outra, como relacionar a mulher com o mar.

REYNALDO - O cartão postal deve servir como elemento de contraste. Ele chega a litoral, olha o mar... e não é a mesma coisa. Tinha feito outra idéia do mar; a partir do cartão postal. Já estou aqui, diz o homem a si mesmo. É agora? Joga o postal fora, e é aí que a mulher aparece.

ROBERTO - Pode ser que ele fique impressionado diante do espetáculo do mar: Mas, por quanto tempo? Cedo ou tarde, ele tem de fazer a pergunta: e agora? Começa a andar; e é quando começa a nascer uma coisa: ele não sabe o que é, mas percebe que alguma coisa está nascendo...

SOCORRO - O que eu não vejo nisso é ação. E a gente partiu do princípio de que iríamos fazer um filme “comercial”.

REYNALDO - Existe ação interna. Primeiro, ele se sente motivado pelo cartão postal; agora, sabemos que seu objetivo é o mar. Segundo, ele

compara a sua fantasia com a realidade. Isso também é ação. E, terceiro, sente-se desiludido, joga fora o postal e começa a andas. Em termos visuais, seria assim: o homem chega, e se impressiona, tira os sapatos, mete os pés na água, tira o postal do bolso, observa o postal. Contempla o entardecer com os pés na água. Olha de novo o cartão postal, joga na água e vai embora.

MARCOS - Ele está com fome. Precisa comer alguma coisa.

SOCORRO - Encontra a mulher.

ROBERTO - A mulher está na água. Está se afogando.

MARCOS - É uma sereia.

SOCORRO - Ele não sabe nadar.

ROBERTO - Mas o mar não pode ser uma paisagem. Tem que desempenhar outro papel. Por isso, a mulher deve ter uma relação específica com o mar.

VICTORIA - Então: que o homem encontre a mulher no mar.

GLÓRIA - Vai a um restaurante desses de praia, entra, e lá está ela, servindo as mesas.

MARCOS - Ou é a filha de um pescador.

SOCORRO - E o conflito? Porque precisa existir um elemento de tensão nisso tudo.

GLÓRIA - Eu tinha proposto a briga no restaurante. Ela é impulsiva, quebra os pratos no chão.

MANOLO - Um barquinho chega ao cais, e ela vem no barquinho. Vem com uma sombrinha e um vestido de flores. É uma bela senhora do litoral.

ROBERTO - Senhora? Não tínhamos dito que era uma moça?

GLÓRIA - É uma moça. E que não agüenta mais a vida que leva.

VICTORIA - Ele poderia vê-la primeiro no mar, e depois encontrá-la no restaurante. Já haveria uma relação visual entre eles, quando se encontram.

GLÓRIA - E por que ele se lembra dela?

ROBERTO - Você mesma disse: ela é toda energia, chama a atenção pela sua beleza, pela sua sensualidade...

MARCOS - Uma atriz como Sônia Braga.

VICTORIA - Não vamos nos esquecer de que ela é a Morte. Quem olha primeiro para quem: ele para ela, ou ela para ele?

ROBERTO - Ela repara nele. Ele está caminhando pela praia, com aquela roupa insólita, e ela, que é uma pescadora, vem andando em direção

contrária... E ao vê-lo, não pode deixar de rir: “O que fazendo aí, com essa pinta toda?”, diz ela.

GLÓRIA - Começa a conversar e depois pergunta onde ele está hospedado.

ROBERTO - Pensando bem, ela não tem razão para ser agressiva com o homem. Aliás, deve se aproximar com uma amiga, para não criar logo de saída uma situação entre os dois.

DENISE - Ele teria que fazer alguma coisa que o ligasse a ela. Deve fazer alguma coisa a favor dela.

SOCORRO - Isso quer dizer, então, que estamos trabalhando com símbolo e tudo!

MARCOS - É uma coisa que ficaria soterrada, como um sentimento.

CECÍLIA - O que ela fizer no momento do primeiro encontro deve conter, feito uma semente, o que ela vai fazer no final. Se a mulher representa a Morte, o espectador deve ter a sensação, desde o primeiro momento, de que aquele encontro não é casual, que ela estava sempre ali, esperando pelo homem.

ROBERTO - Ela o seduz.

SOCORRO - Mas não no sentido sexual. Ela o atrai, e o leva.

ROBERTO - Ele sente atração porque, nesse caso, a Morte tem aparência de vida.

REYNALDO - Ele pergunta à moça: “Onde se pode passar a noite, nesta cidade?”

SOCORRO - Temos de tirar partido da forma de o homem se vestir. É um sujeito estranhíssimo, naquele ambiente.

VICTORIA - Ele entra no restaurante para comer, e se senta. Ela chega para servir a mesa, e fica olhando para ele: “De onde será que tirou essa roupa?”, se pergunta.

MARCOS - Pela janela do restaurante, a moça vê o homem se aproximando, e fica olhando fixo para ele. Por que será que olha desse jeito? Por simples curiosidade? Ainda não sabemos. Vamos ficar sabendo no final.

ROBERTO - Por que estamos insistindo tanto nessa história de restaurante ou bar? O homem vem caminhando pela praia e encontra a moça, e pronto. Não há nenhuma necessidade de criarmos outro espaço...

SOCORRO - O que vocês acham de fazermos um balanço das propostas? A primeira proposta é a de GLÓRIA: que eles se encontrem num restaurante

e que se estabeleça entre eles uma relação de contraste através de um escândalo, uma briga. A segunda é a de Roberto: que o encontro seja na praia e que a relação aconteça em tom de deboche, ela debochando dele. E, a terceira, é de Marcos: que ela seja a garçonete de um restaurante e veja o homem chegar de longe.

MARCOS - Ele chega, se senta, e ela se aproxima da mesa e diz secamente: "Só temos peixe". Para marcar uma distância, para dar ao encontro um toque de agressividade. A situação poderia se enriquecer fazendo que ela derrame um pouco de qualquer coisa no terno do homem, sem querer: "Ai, me desculpe. Deixe-me limpá-lo, por favor, venha por aqui", indicando os fundos do restaurante.

REYNALDO - Não deve haver mais ninguém no bar. Ou melhor, deve haver mais uma mesa ocupada: uns caras barulhentos, bebendo cerveja e jogando baralho ou dominó. Por isso, ela pode se afastar com o homem, sem problemas.

GLÓRIA - No caminho, acabamos perdendo a história do impacto, aquele momento do encontro no qual ele fica impressionado pela vitalidade da moça...

ROBERTO - Quando saem da sala principal do restaurante e chegam à parte dos fundos e ela começa a limpar a lapela do terno dele, comenta, em tom brincalhão: "E o que o senhor está fazendo por aqui vestido desse jeito?". Depois, ele fica na cidadezinha e ela, pouco a pouco, irá fazendo o homem mudar, seduzindo-o. Certa noite, ela o convida para ir à praia. Com certeza vão fazer amor na areia. Mas ele não chega a ir; Morre antes. Não sei como, mas morre.

MARCOS- Coitado desse cara! A única vez na vida em que vai ficar com uma mulher bonita, cai duro, mortinho!

SOCORRO- Bem, aí está um projeto de final de filme. Mas como é mesmo que acontece o encontro?

VICTORIA - Vamos fazer que seja na praia mesmo. Ele fica impressionado pela graça, pela desenvoltura da moça...

SOCORRO - O que chama tanto a atenção dele é o fato de ela ser uma mulher praieira, um tipo de beleza diferente do que ele conhece.

VICTORIA - E aí, corte, para vermos o homem sentado, comendo no tal restaurante.

MARCOS - Ela havia ido à praia pouco antes, para buscar peixe. Depois voltou ao restaurante, entrando pela porta dos fundos, e é aí que vê o homem se aproximando, vê isso pela janela.

MANOLO - Aí estão as três seqüências. O homem vai caminhando pela praia. Ela passa com uma cesta de peixes. É lindíssima. O homem chega ao restaurante e se senta. Ela está fritando o peixe. Vai servir ao homem, acaba manchando o terno dele, sem querer. Limpa o terno na mesa mesmo, na frente de todo mundo. Brinca: “Puxa, com esse calor... por que o senhor não muda essa roupa?”. Ele fica impressionado pelo desembaraço da moça. Paga e vai embora. Dá algumas voltas pela aldeia, procurando um lugar para passar a noite. Bate numa porta... e é ela quem abre.

MARCOS - Olha só quem chega: García Márquez. Bem na hora!

GARCÍA MÁRQUEZ - E aí, terminaram o filme? Vamos ver, contem tudo para mim.

MARCOS - Fizemos algumas mudanças. O camarada toma um trem e sai de Bogotá porque quer ver o mar.

ROBERTO - Inventamos um estímulo, um cartão postal.

MANOLO - Existem duas possibilidades: que o homem tenha esse cartão postal em seu escritório, ou que o encontre na estação. Ele decidiu visitar aquele lugar; ou outro parecido. Na realidade o que ele quer é conhecer o mar. Ainda não sabemos o que acontecerá no trajeto, nem se ele vai de trem ou de ônibus. O que sabemos com certeza é que encontra a mulher lá, na beira do mar.

GARCÍA MÁRQUEZ - E a porta? Ele não bate mais?

MANOLO - Não.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ah, bom: então, estamos falando de outro filme.

MANOLO - Pois é... Desde que o mar entrou, virou outro filme. Agora, ele caminha pela praia e ela vem andando com um cesto ou uma sacola de peixe. Passam, um pelo outro. Depois, ele vai comer num restaurante e lá acontece o primeiro contato, porque ela é garçonete e sem querer mancha o terno dele...

GARCÍA MÁRQUEZ - Pelo que estou vendo, ele continua vestido de cachaco, no meio dos biquínis, dos calções...

MARCOS - Não, não tem nada de biquíni, de sunga... É uma aldeia de pescadores, uma praia quase deserta.

MANOLO - Ela tira o paletó dele, para limpá-lo, e então - esta é a possibilidade - aparece o marido dela e arma uma confusão. Nosso homem - que, aliás, decidi batizar de Natalio, para identificá-lo melhor - leva uma pancada e desmaia. Ao despertar, vê que ela está cuidando dele. Como é que o camarada morre? Vejo duas possibilidades: uma, que o marido o mate; duas, que ela descubra o cartão postal e diga a ele que conhece aquele lugar, que se ele quiser ela pode levá-lo até lá. E é onde ele morre, ainda não sei como. Agora, tem uma coisa: essa história não é mais a que eu apresentei. Até o homem sair de Bogotá procurando o mar, tudo bem. Mas o que vem depois...

GARCÍA MÁRQUEZ - É que tudo ainda está muito vago, falta relevo. Mas não faz mal. Nosso problema agora é a estrutura.

ROBERTO- Isso que você chama de relevo deve surgir justamente da relação entre os dois.

GARCÍA MÁRQUEZ - Veja bem: tudo parece estar flutuando. Antes, quando batia na porta, o fato era totalmente insólito: você bate numa porta e encontra a Vida, que na verdade é a Morte. Isso tem uma força especial, a força do absurdo.

MANOLO - Eu penso numa coisa que você falou, que o ônibus no qual ele viaja poderia parar na estrada de um povoado, onde há uma feira, uma quermesse. Ouvimos a música. Ele está cochilando e, de repente, abre os olhos e quase que na sua frente, pela janela, vê a moça. Vê a moça no mesmo nível da janela. Por quê? Porque ela, com uma amiga, está numa cadeirinha da rodagigante, e roda parou um instante e a cadeirinha e a janela ficaram quase que no mesmo nível. A moça e a amiga começam a rir; a caçoar dele, discretamente, quando a roda-gigante gira de novo e as duas se perdem no alto. Então o homem se levanta e sai do ônibus.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não podemos nos esquecer que ela é a Morte. Essa roda-gigante me lembra outra vez Viver, de Kurosawa. Fizeram um parquinho infantil num lugar horrível e há um momento em que o personagem se senta num balanço e começa a cantar uma canção, com a câmera fixa bem na sua frente. É uma canção em japonês, claro, mas não nos esquecemos dela jamais, porque é a canção da Morte. Quem viu esse filme não esquece nem essa canção, nem aquele parque horrível. Na nossa história, temos que meter na cabeça que ela é a Morte. Talvez depois a

gente precise mais desse elemento e ele possa ser deixado de lado, agora, se acreditarmos nisso, o personagem vai crescer.

ROBERTO - No fundo, nós não gostávamos da idéia de o homem bater na porta.

GARCÍA MÁRQUEZ - Tudo bem, eu entendo. O filme da horta é o filme de quem está dentro da casa, não de quem chega. É a história de uma pessoa para quem nunca acontece nada e sente que, de repente, o destino bateu à porta. O destino, a morte, ou sei lá o quê...

ROBERTO - A idéia do cartão postal e do mar tem força. O camarada olha o cartão, vê o mar, e o desejo surge. Isso é tudo que ele quer fazer antes de morrer: conhecer o mar: Desce do ônibus nessa aldeia de pescadores, caminha pela praia deserta, sem trocar sua de cachaco, e tem a visão do mar pela primeira vez. Então, ela passa, a moça, com uma sensualidade que o impressiona. É a Morte travestida de Vida. E aí começa processo de sedução por parte dela.

GARCÍA MÁRQUEZ - A iniciativa é dela, sempre?

ROBERTO - Sim. MANOLO sugeriu que ela se oferecesse para levá-lo ao lugar exato que ele procura, o lugar do cartão postal. Seria a viagem que o levaria diretamente para a morte. O que eu mais gostei é a idéia de que ele vá ao mar e dali, exatamente do mar, visse a mulher. Durante toda a sua vida, o homem sufocou suas emoções, seus sentimentos; e agora, quando acha a possibilidade de expressá-los, de viver em plenitude, encontra a morte. Com isso acaba morrendo do mesmo jeito que viveu: frustrado...

CECÍLIA - Existe um problema sério com o personagem da moça: ele não tem o vigor necessário para representar o que na verdade é. Nós não conseguimos dar ao personagem esse fôlego, esse gabarito.

GARCÍA MÁRQUEZ - Vamos chegar lá, estamos caminhando. Aliás, não será justamente esse o problema, o fato de ela estar sempre caminhando?

CECÍLIA - Está se movendo, mas sem fazer nada. Se ela é a Morte, deveria fazer coisas insólitas. Na verdade, nós não demos relevância a ela, nem ao primeiro encontro dos dois.

GARCÍA MÁRQUEZ - Na verdade, seria mais um encontrão do que um encontro propriamente dito... Quase uma topada. Uma coisa assim meio... rrrruurrrmm!... entendem? Aquelas coisas que no velho cinema eram acompanhadas por golpes da orquestra: taran, tarataram... O esquema

poderia ser este: ele está numa situação que, aparentemente, vai determinar o curso de toda a ação. E, de repente, ela entra, e tudo muda.

ELID - Ele chega à beira do mar vestido de terno, tira os sapatos e as meias, e entra na água. Ela está observando, de longe. Tem a impressão de que o sujeito quer se matar: Ele avança, tem um momento de vacilação e regressa à praia. Fica adormecido na areia. Quando desperta vê, inclinada sobre ele, uma mulher enorme. E isso produz uma espécie de susto...

GARCÍA MÁRQUEZ - É bom que a Morte o salve de uma morte que não é a dele, que não chegou ainda. Ela tem que surgir diante dele como algo insólito, providencial, instantâneo e definitivo. O que não consigo ver é a locação. Todas as praias são iguais.

ROBERTO - Essa é uma aldeia de pescadores.

GARCÍA MÁRQUEZ - A mulher deve ser negra. Uma negra corpulenta, com uma aura mística, acostumada a cantar. Mesmo que ela não cante no filme.

MARCOS - Pode até cantar: Uma mulher assim como Maria Bethânia.

GARCÍA MÁRQUEZ - Pouco a pouco, a personagem vai-se desenhando. Já começo a ver essa negra, embora a gente não tenha tempo agora para analisá-la, nem eu saiba de onde vem ou para onde vai.

SOCORRO - Eu gostaria de resumir o que fizemos, dizendo que, na verdade, não houve nenhum acordo. Houve propostas gerais, mais todos nós tínhamos uma posição diferente diante da história.

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas é assim mesmo que a história acaba saindo. É por isso que a gente faz uma Oficina. Se fosse de outro jeito, para que nos juntarmos aqui? E não sairiam essas idéias loucas, como a que estou tendo agora: a mulher viaja no mesmo ônibus que o homem. Não se encontram no ônibus, nem se vêem, mas ela já veio com ele.

SOCORRO - E se nós antecipássemos sua presença de outra maneira? Escutaríamos sua voz, seu canto, no momento em que ele chega à praia. Ela seria uma espécie de flautista de Hamelin. Ele sentiria o feitiço daquela voz e, orientando-se por ela, encontraria a mulher atrás de uma pedra, limpando peixe.

GARCÍA MÁRQUEZ - Sim, uma coisa bem do cotidiano, nada de idealizado ou fantástico.

REYNALDO - Por que não voltamos à idéia da comparação entre o mar do cartão postal e o da realidade? “Bem, e agora?”, se pergunta o homem. E é

quando vê a moça limpando os peixes, cortando cabeças de peixes.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ou de crianças.

REYNALDO - Como é?

GARCÍA MÁRQUEZ - Está faltando loucura nessa história. É isso o que quero dizer: Vocês estão muito sérios.

ROBERTO - Mas a sua proposta de situar a moça no ônibus contradiz a idéia de que ela “vem” do mar, de que ele deve ir ao mar para encontrá-la...

GARCÍA MÁRQUEZ - Você é um romântico grego. Você é mediterrâneo. Todos os brasileiros são mediterrâneos.

MANOLO - Vamos ficar com a idéia do cartão postal. Um cartão em preto e branco.

GARCÍA MÁRQUEZ - É um bom recurso visual. Existem postais do mar da selva, das montanhas... Ele vê um monte de cartões, e escolhe do mar. Confesso que isso me tirou do eixo, porque deixei aqui um sujeito sem destino exato, um pouco à deriva, e quando volto encontro o mesmo camarada empenhado em chegar a um lugar. Mas, tudo bem: ele vai para o mar. Sem saber, escolheu o lugar da sua morte. Antes saía buscando aventuras, sem destino, saí para ver o que acontecia, onde é que a estrada ia dar. Como nas novelas de cavalaria, nas aventuras de cavaleiros andantes...

ROBERTO - Eu estou achando que a praia ainda não é o lugar. Quando ele seleciona o cartão postal, não é porque queira ir a esse lugar específico, mas porque quer conhecer o mar.

ELID - Concordo com isso: colocar o homem fazendo coisas loucas. Porque acontece que o personagem vai em busca de aventuras, mas na verdade não faz nada, a não ser entrar num ônibus...

GARCÍA MÁRQUEZ - Não é preciso se impacientar: Lembrem-se das diferentes camadas de pintura: primeiro, uma, depois esperar que seque, depois outra, e assim por diante... No ônibus ou no trem podem acontecer coisas, mas isso é fácil de resolver; é pura questão de técnica.

ELID - Estou falando do final da viagem. O camarada só fica ali na frente do mar, ou então caminha pela praia... Não faz nada.

GARCÍA MÁRQUEZ - É isso o que estamos tentando averiguar: o que ele faz depois?

ELID - Ele tem que começar a fazer coisas que nunca tinha feito. Alguém dizia que, no bar, ou na pensão ou restaurante onde a mulher trabalha, estão uns sujeitos jogando dominó. Pois bem: que o homem se aproxime e pergunte: “Onde posso conseguir uma garrafa de rum?”, ou “Onde é que fica o bordel daqui?” Pode ser que ele encontre uma bailarina no bordel, e...

GARCÍA MÁRQUEZ - Tenho a impressão que o cinema não agüenta outro outro prostíbulo, mais um bordel...

SOCORRO - Essa imagem da mulher, da moça, limpando peixe, cortando cabeças de peixe...

GARCÍA MÁRQUEZ - Sim, com a blusa ensangüentada. É uma boa imagem. Enquanto a gente não tiver construído o personagem, precisamos buscar imagens.

ROBERTO - Seria bom resgatar a idéia da verdadeira, da piada, construir a relação a partir dessa idéia de coisa engraçada. Ela, ao vê-lo vestido de terno, colete e gravata...

GARCÍA MÁRQUEZ - E o matam de brincadeira, por causa de uma piada! Ou seja, o camarada chega à aldeia de pescadores com seu colete preto. Há piadinhas. Não muito pesadas: meio inocentes. E acontece que por causa de uma dessas piadinhas ele acaba sendo morto, sem querer. Ou seja, matam o homem sem querer. Ninguém quer fazer mal ao homem, mas acabam fazendo. Vocês lembram de O Soparso? É impressionante, porque em nenhum momento a gente pensava que ele ia morrer.

MARCOS- Tem uma história, a do gringo que chega ao pampa, onde tudo acontece normalmente - ensinam o gringo a tomar chimarrão, a montar a cavalo - e, no final, esquentam a bombinha do chimarrão.

GARCÍA MÁRQUEZ- É uma travessura. “Vamos gozar esse aí”, diz um dos pescadores quando vê o cachaco se aproximando.

SOCORRO - Até as crianças da aldeia debocham.

GARCÍA MÁRQUEZ- As crianças levam o homem, trazem, levantam...

SOCORRO - Sacodem, metem o homem na água...

GARCÍA MÁRQUEZ - Isso dá muita vida ao filme...

ROBERTO - Ela e os pescadores se oferecem para levá-lo ao tal lugar que ele procurava. À medida em que avançam, o caminho vai-se fazendo mais tortuoso. E, no final, não existe nada. As rochas, o mar, o céu... A viagem começa com uma simples brincadeira, mas acaba se tornando um

pesadelo... Quando chegam, o camarada morre. Os pescadores se assustam: o que aconteceu? Só a moça sabe. Só ela tem consciência de ter levado o homem para a morte.

DENISE - E por que levou?

MARCOS - Só de maldade.

MANOLO - Na costa atlântica da Colômbia existe uma aldeia de pescadores que se chama Tacanga. Tem uma baía muito estreita, rodeada de montanhas, onde os pescadores jogam suas redes.

GARCÍA MÁRQUEZ - Por que você não diz de uma vez que é a baía mais bonita do mundo? Ou não é? Vamos, seja homem, diga logo!

MANOLO - A água está tão quieta e transparente que a pesca é feita ali na margem. Há alguns homens, uns vigias que observam o mar dos rochedos, e quando vêem entrar um cardume de peixes, avisam aos pescadores, para que eles fechem a rede. Os vigias são chamados de falcões. Pois bem: podem levar Natalio a um desses ninhos de falcões, quase inacessíveis, e deixá-lo lá, só de brincadeira.

GARCÍA MÁRQUEZ - Uma brincadeira coletiva, que se transforma em um crime coletivo.

MANOLO - Deixam Natalio lá, para ver o que é que ele faz, como é que se arranja numa situação dessas. E no dia seguinte, um dos vigias, ao ver entrar na baía um cardume de peixes, vê também o cachaco, flutuando sobre os peixes.

GARCÍA MÁRQUEZ - O cadáver entra na baía flutuando com colete e tudo.

MANOLO - E com o guarda-chuva fechado sobre o peito.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ou aberto. E uma boa imagem: ele flutuando na água transparente, vestido da cabeça aos pés. Já temos o final. Agora, só falta o recheio. Quero dizer que tenho essa imagem num roteiro que nunca foi filmado - a imagem de um vice-rei que se afoga num poço - mas não faz mal, eu renuncio a ela.

SOCORRO - As crianças, com sua inocência, podem ser extremamente cruéis. Além do mais, essas crianças vivem numa aldeia da costa, e para eles um cachaco, de paletó, deve ser uma coisa muito exótica.

ROBERTO - E ela? Na sedução, existe também uma dose de crueldade.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ela o salva das crianças.

SOCORRO - Espanta as crianças como se fossem moscas. E fica com ele, sozinha.

ROBERTO - Quando ele descobre o mar, e depois, quando caminha pela praia, acaba criando para si um ambiente idílico, poético. Por isso mesmo, será interrompido de maneira brutal por uma bola de areia que os meninos jogam nele.. Uma simples travessura. É aí que ela chega.

MANOLO - Ela estava observando os vigias, lá em cima... De repente, pode surgir a idéia de escalar a montanha.

GARCÍA MÁRQUEZ - E ele, lá do alto, desaparece. Depois seu cadáver é descoberto, flutuando na baía. Acho bom, embora também ache que seria bom tentarmos uma coisa mais louca: o homem, ao chegar, é confundido com alguém muito importante. O presidente da República, por exemplo. Não se assustem, estou brincando. Mas como ele chega vestido de maneira tão solene chapéu, colete, guarda-chuva -, pensam que é um personagem oficial, importante, e tem até quem acha que o reconhece. "Ora, sei perfeitamente quem é o senhor; por favor; não tente disfarçar, aqui todo mundo conhece o senhor"... E celebram a sua chegada com uma grande festança. O homem começa dizendo não, mas acaba entrando na dança, porque, afinal, alguma coisa está acontecendo em sua vida, mesmo que seja tudo por engano...

SOCORRO - Mas a gente não precisa de muito tempo para desenvolver uma situação dessas?

GARCÍA MÁRQUEZ - Dá tempo, temos tempo. Eu imagino essa armadilha onde ele cai, coitado, aceitando a contragosto a homenagem e depois, quando a confusão é descoberta - com a chegada do personagem verdadeiro, por exemplo - ele acaba sendo acusado de farsa, de mentiroso... A aldeia inteira obrigou-o a aceitar aquele papel, e depois...

GLÓRIA - Não vejo nenhuma razão para o personagem verdadeiro chegar. Ele é simplesmente confundido com outro homem, mas como todo mundo detesta o outro... acabam matando o nosso personagem. Simulam aquela alegria toda, só para levá-lo até a armadilha, e ele cai.

MARCOS - Uma espécie de atentado.

GARCÍA MÁRQUEZ - Pela primeira vez na vida, esse homem vive um momento de triunfo, e quando está no apogeu...

GLÓRIA - Todo mundo na aldeia estava esperando a chegada de alguém odiado, ou temido, um inspetor ou coisa parecida, alguém que pode descobrir alguma coisa não muito limpa, tem capacidade para isso, e essa coisa envolve a aldeia inteira. Por isso matam o recém-chegado. Mas os

verdugos não ficam sabendo jamais que a vítima não tem nada a ver com a pessoa que eles esperavam...

GARCÍA MÁRQUEZ - Alguém aí se lembra de Deus precisa dos homens, ou de Os pescadores da ilha de Siena? É um lugar que fica sem o padre, e as pessoas obrigam o sacristão a rezar missa, e depois a confessá-los, e um belo dia, o sacristão fica sentindo-se padre e... enfim, não lembro como é que tudo termina, mas a idéia é muito boa. No nosso caso, a vida arrasta o camarada e, sem que ele queira, acaba assumindo o papel que quis interpretar a vida inteira. Olha só: acabamos de entrar num filme simbólico... Agora, estamos danados.

Mas, enfim, ou não fazemos esse filme, ou fazemos direito. O camarada chega a viver o grande momento da sua vida - fama, Glória, poder - e já pode morrer tranqüilo. Morrer, para ele, não importa mais.

ROBERTO - Ou o contrário: sente-se tão fascinado pelo poder, por desfrutar do poder que não quer morrer: E tem mais: quer perpetuar sua fama, fazer uma obra que o immortalize.

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas esta história é um conto de fadas, e ele sabe que tem um prazo para acabar: Vinte e quatro horas, e o feitiço se desfaz, a carruagem torna a virar abóbora. O que vejo é que sua saída de cena se articula com sua chegada, porque ele chega vestido de Poder e morre no apogeu do seu poder.

CECÍLIA - A moça é a primeira a reconhecê-lo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ele chega vestido de autoridade, e todo mundo considera a sua chegada como uma coisa providencial, porque necessitam uma pessoa assim, com autoridade. O que isso me faz lembrar? Acho que a eterna história do forasteiro que chega ao povoado, a história do estranho, do outro...

ROBERTO - Numa aldeola assim, é lógico que sua chegada desperte expectativas, que as esperanças dos moradores se projetem nele.

GARCÍA MÁRQUEZ - Vocês nem imaginam que lugar estranho é Tacanga, com suas casinhas de madeira, todas exatamente iguais, mesmo que cada uma tenha uma cor diferente. Tudo ali é tão artificial como essa história. Aliás, a propósito: já que este conto é tão artificial, vamos fazê-lo mais artificial ainda, para que dê certo. Como se fosse o desenho, o traço de um pintor primitivo.

ROBERTO - E se o camarada decidisse construir uma pirâmide?

MANOLO - Nós já sabemos que a aldeia o espera, mas quem é que ela está esperando?

GARCÍA MÁRQUEZ - Eles inventam o personagem que esperaram. “Seja bem-vindo. Sim, o senhor, ora, não disfarce: mas estávamos à sua espera... Claro que o conhecemos: o senhor é o Fulano de Tal”. E ele vai-se deixando convencer aos poucos. “Bem, me descobriram. O que querem de mim?”. E eles começam a pedir e ele, conceder. Agora, falta saber se o descobrem ou não.

ELID - Enquanto tem poder, ele toma decisões que, depois, quando perde o poder, se voltam contra ele, feito um bumerangue. Os pescadores têm um conflito com uma empacotadora, e o homem foi enviado pelo governo para servir de mediador. Conquistado pela hospitalidade das pessoas da aldeia, toma decisões muito drásticas, que afetam os interesses da embaladora de peixe. E graças a isso, os pescadores recuperam algo que tinha sido tomado deles, ou se apoderam do que reclamavam como se fosse deles. E quando descobrem que o homem não é o mediador se negam a devolver o que tomaram, e a gerência da embaladora de peixe decide se vingar dele.

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas isso é um longa-metragem, e nós estamos elaborando um sonho.

REYNALDO - Ele é confundido com um benfeitor. Quando chega, as pessoas dizem: “Finalmente! Sabíamos que ele viria!”. Nunca descobrirão a verdade. Ele morre afogado, e fazem um grande enterro. Mas, com quem ele foi confundido? Com um senador?

GARCÍA MÁRQUEZ - Ah, ele é morto por todo esse amor...

REYNALDO - É um farsante, mas morre como se fosse um santo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Farsante de uma farsa que não quis protagonizar. Da farsa que foi imposta a ele.

MANOLO - Os pescadores se vingam nele de uma coisa que ele não fez. Os pescadores se vingam do que fizeram com o homem.

GARCÍA MÁRQUEZ - Se conseguirmos descobrir o mecanismo que leva à morte, teremos o filme pronto. Não precisamos de mais nada.

ROBERTO - No apogeu da GLÓRIA, ele tem de fazer alguma coisa que o afirme como um deus. Ele já se sente Deus. Quer fazer alguma coisa grandiosa, que o situe além da morte. Porque ele sabe que a morte é inevitável.

GARCÍA MÁRQUEZ - Uma morte grandiosa, bem diferente daquela outra que o esperava no hospital, entre radiações, e quimioterapia...

ROBERTO - Mas ele não consegue.

GARCÍA MÁRQUEZ - Como é que não consegue? Ora, não seja cruel! Pelo menos, conceda ao homem essa última alegria... Não vamos deixá-lo morrer por causa desse sacrifício que estão pedindo a ele.

ROBERTO - Que sacrifício?

GARCÍA MÁRQUEZ - Sei lá.

ELID - Todo mundo na aldeia fica alegre com a sua chegada, mas também certos personagens que se sentem contrariados. Para eles, não convém que os problemas sejam resolvidos. E são justamente esses personagens que matam o homem.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não. Já estamos no terreno do mito. Estamos metidos até o pescoço no terreno do mito e agora não podemos voltar à realidade cotidiana. Não pode existir nenhuma embaladora de peixe, nem grupos rivais. O que mata o nosso homem é o mito, o fato.

MARCOS - O cara é enterrado vivo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não. Ele se deixa crucificar. Ele quer que todo mundo fique contente, com a ilusão de que ele era a pessoa esperada... E para demonstrar isso, arrisca a própria vida, sem vacilar. Morre, mas consegue o seu objetivo.

MARCOS - Tudo bem. Mas morre crucificado?

GARCÍA MÁRQUEZ - Crucificado, sim. Por que não? Afinal, só existem trinta e seis situações dramáticas, e esta é uma delas.

ROBERTO - Em que sentido ele se deixa crucificar? Ele se sacrifica para alcançar seu propósito.

GARCÍA MÁRQUEZ - Você lembra do filme De Crápula a Herói, de Rossellini, protagonizado por Vittorio de Sica? Acabo de perceber que essa é a história que estamos tentando contar.. E acho bom, porque sou um grande admirador desse filme. Várias vezes eu disse por aí que os três melhores filmes que já vi na vida foram O Encouraçado Potemkin, Cidadão Kane e De Crápula a Herói. E sobre um pobre coitado que é preso numa cadeia da Itália - uma cadeia para presos políticos -, e todos os outros presos o confundem com um líder, o General De la Rovere. Por alguma razão, todo mundo se convence de que ele é o general. O verdadeiro general também está preso mas ocultou sua identidade para salvar a vida, e de repente

aparece esse sujeito que se faz passar por ele. Os presos acabam convencendo o homem de que ele é o outro, e além disso, o homem chegou a conclusão de que não pode frustrá-los, desiludi-los, que deve fazer esse favor. E assim, acaba sendo o General De la Rovere.

ROBERTO - Em Kagemusha, de Kurosawa, tem um caso parecido.

GARCÍA MÁRQUEZ - É que com um italiano, fica mais fácil de acreditar. Mas enfim, vamos lá: nós já temos a história. Podemos fazer qualquer coisa, até um drama grego na ilha de Creta. O nosso homem descobre que as pessoas precisam dele, as pessoas descobrem no nosso homem alguma coisa que todos necessitam.

SOCORRO - Acham que ele é um médico milagroso.

GARCÍA MÁRQUEZ - Isso mesmo, uma aparição, uma visão. Um santo. Vemos a imagem do recém-chegado nos altares de todas as casas. Com velas acesas, claro. Estavam velando o santo e, de repente, chega esse sujeito, que é igualzinho ao santo. Puro milagre.

REYNALDO - E ele chega mesmo a se achar o santo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Em todas as casas da aldeia, as pessoas veneram um santo que, para nosso espanto, é igualzinho ao homem. Puxa, isso ficou bonito!

CECÍLIA - Olha, é o homem que é igualzinho ao santo, e não o contrário.

MARCOS - E aquele dia, o dia da sua chegada à aldeia, é justamente o dia do santo.

REYNALDO - Um santo que fez muito bem, fez até milagres.

GARCÍA MÁRQUEZ - Aí, virou longa-metragem de novo...

MANOLO - O santo é o padroeiro dos pescadores.

GARCÍA MÁRQUEZ - O homem não precisa mais morrer. O filme pode terminar com o primeiro milagre. Não acho que leve mais de meia hora para chegar ao primeiro milagre.

REYNALDO - A gente fica com vontade de saber o que vem depois, saber como é que tudo isso termina...

GARCÍA MÁRQUEZ - Pois é: aí voltamos à longa-metragem. Vamos fazer primeiro o filme que nos convém, e depois o do santo.

SOCORRO - Ele chega à aldeia sem que ninguém veja.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ninguém sabe como nem por onde ele chegou. Olha, é um filme muito bonito, lindo. Melhor até do que imaginamos.

ROBERTO - Afinal, o homem vai morrer?

GARCÍA MÁRQUEZ - Não. Antes, ele ia morrer porque a gente não sabia o que fazer com ele.

ROBERTO - Pois eu continuo achando que ele devia morrer.

GARCÍA MÁRQUEZ - Se você derrotar o nosso filme, a gente expulsa você... Tivemos um trabalho danado para chegar até aqui. Afinal, você é amigo ou inimigo?

ROBERTO - Está bem. Que ele faça dois ou três milagres rápidos, e ponto.

GARCÍA MÁRQUEZ - As pessoas inventam, inventam milagres e os atribuem a ele.

ROBERTO - E ele chega a crer nos milagres. Acredita de verdade que é milagroso.

GARCÍA MÁRQUEZ - Faz uma paralítica voltar a andar.

ROBERTO - Ela entra na água e o homem vai atrás. Na verdade, ele entra no mar mesmo, como se fosse caminhar pela superfície da água... Uma imagem muito bíblica, não é mesmo? E, de repente, desaparece.

REYNALDO - Como eu nunca vi um santo sorridente, imagino este final: o cara olha para a câmera, sorri... e faz o milagre. O filme acaba assim.

GARCÍA MÁRQUEZ - Vamos desenvolver cena por cena, para ver onde a história nos leva. O final não importa mais. O homem pode morrer ou continuar vivo. O importante é que nós já temos a história. E é a seguinte: um democrata de Bogotá, desenganado pelos médicos, decide mudar de vida radicalmente, e começa a levar a cabo um velho sonho: conhecer o mar: Chega a uma aldeia de pescadores, onde o confundem com um santo, com um médico que fazia milagres. Quando ele vê os altares, quando vê a si próprio venerado em todas as casas - porque é parecido de verdade com o tal santo - acaba acreditando que é santo.

Esta é a história. Os detalhes virão depois. Agora, precisamos garantir que a história caiba em meia hora. Se ela crescer muito, esticar, pode desandar e se perder. E tem uma coisa que me preocupa: a imagem dos altares não deve ser muito parecida à de São Gregório, como alguém disse aqui, porque o povo já o canalizou. É verdade que o Vaticano encrenca, não consegue se decidir, só que já não pode fazer mais nada, é uma avalanche que a Igreja não consegue parar. E os devotos não gostariam que a gente brincasse com o seu santo.

REYNALDO - As circunstâncias se impõem sobre ele. Alguém pede ao homem que cure um doente, que ponha a mão em tal Lugar, e no começo

ele vacila, mas acaba cedendo... e o milagre acontece.

GARCÍA MÁRQUEZ - Esse aí seria o final. O homem andou se recusando, mas a semelhança é tão grande, e é tanta a insistência dos devotos que afinal põe a mão sobre uma criança doente ou moribunda que acabam de trazer e... milagre! O filme poderia até acabar com o rosto do homem, perplexo: não sabe o que aconteceu, ele mesmo não se explica o que ocorreu. Porque o filme não é sobre a criança doente, se ela ressuscita ou não. É sobre ele e sua incrível santidade. No momento em que o homem decide que vai pôr a mão no doente, danou-se.

ROBERTO - Parece que a outra história, a do camarada condenado a morrer, deixou de nos interessar.

GARCÍA MÁRQUEZ - Agora a morte é um simples pretexto para fazer o nosso homem viajar. O que interessa agora é ver como esse sujeito, que tinha vivido uma vida tão chata, tão menor, chega a viver a vida de um santo.

ROBERTO - São coisas diferentes. Temos que trabalhar mais.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não precisamos mais falar da cirrose, no princípio do filme. A conversa começa com o sujeito perguntando ao médico: “E quanto tempo o senhor acha que eu ainda tenho de vida?”. E o médico responde: “Depende. Pode ser três meses ou três anos”. O diálogo fica assim, meio vago.

CECÍLIA - A mulher estava esperando por ele na aldeia. Na beira do mar.

REYNALDO - Eu já tinha me esquecido do mar.

CECÍLIA - A mulher negra, estão lembrando! Quando ele chega, ela diz: “Estávamos a sua espera”. A figura da mulher, seu porte, nos impressiona, porque ainda não sabemos que ela é a Morte.

GARCÍA MÁRQUEZ - A mulher ficou flutuando por aí porque nesta nova versão ela já não importa tanto. Agora, o que importa é a incerteza do homem: “Quanto tempo de vida eu tenho? Vou sofrer muito?”.

ROBERTO - O problema, agora, não é a vida que ele teve, e sim a vida que tem pela frente.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não. A vida que ele teve é o que explica a sua decisão. Ele quer se libertar. Por isso não se mete num hospital nem se tranca em casa para que cuidem dele. Ao contrário: manda tudo à merda. SOCORRO - É a melhor coisa que poderia ter acontecido com ele.

GARCÍA MÁRQUEZ - Melhor até do que ele poderia imaginar. Chega a ter tudo: o poder e a GLÓRIA.

ROBERTO - Ele se realiza, e por acaso. Sem querer, consegue a sua realização pessoal. Essa é a história.

GARCÍA MÁRQUEZ - - É o filme das casualidades. A tendência é ir além da meia hora, por isso é preciso tomar cuidado. E o jeito é manter a história tensa o tempo inteiro. Não podemos nem piscar. Porque se a gente piscar... em seguida começarão as perguntas: “Êpa, e isso aí, como é mesmo? E aquela outra coisa ali?”.

MANOLO - Acho que não precisamos mais revirar essa história.

GARCÍA MÁRQUEZ - Então, pronto: você mesmo, com a informação que tem, desenvolve a história. Quando tiver terminado o primeiro tratamento do roteiro, a primeira versão, traz para a gente ver.

MARCOS - Eu tenho outra história.

GARCÍA MÁRQUEZ - Muito bem. A do cachaco é um leão morto. Hemingway dizia que um livro acabado era um leão morto. Vamos, então, ver a história de MARCOS. Ou preferem descansar? Cada vez que sai um livro meu, a primeira coisa que os jornalistas perguntam é: “O que o senhor está escrevendo agora?”. “Porra”, eu respondo, “não me deixam nem descansar um pouco!” Vendo a cara de vocês, acho que é uma boa idéia. Vamos parar quinze minutos?

SEGUNDA PARTE

QUINTA JORNADA DE TRABALHO

História de uma paixão argentina

O chamado da selva

MARCOS - Vou contar primeiro o começo do filme. Varanda de um hotel cinco estrelas, numa praia do Caribe. O clássico estereótipo: céu azul, palmeiras... parecido com o Hilton Palace de São Domingos, por exemplo. Primeiro plano de uma mulher cinquentona, tomando sol com dois algodoeziuhos tapando os olhos, enquanto escuta música em um walkman. De repente, um grande ruído no céu e centenas de mãos na varanda agitam bandeirinhas. Estão dando as boas vindas a um helicóptero. O aparelho pousa suavemente no heliporto do hotel. Essa é a imagem. Assim o filme começa. A história é a seguinte: essa mulher é uma psicóloga argentina que decidiu passar férias no Caribe. Nunca teve um namorado. E agora, de repente, começa duas aventuras amorosas com dois sujeitos, ao mesmo tempo. Um deles é negro, músico, e toca todas as maracas na orquestra de salsa do hotel; o outro é branco, um cara famoso, tanto que chegou no hotel em seu próprio helicóptero, acompanhado de seus guarda-costas. A psicóloga - que parece ser frígida - tem uma aventura louca com esses dois personagens. Confesso que minha primeira motivação, ao imaginar a história, foram as locações. Gostaria de poder filmar nesses lugares: os hotéis, as praias, a paisagem... Queria brincar visualmente com certos estereótipos latino-americanos: os músicos - a orquestra de salsa, outra de mariachis -, os ambientes; populares... O cara das maracas mora num bairro muito pitoresco, que a psicóloga, é claro, vai visitar.

GARCÍA MÁRQUEZ - E ela, quem é? Quais são os seus antecedentes? Como chegou ali?

MARCOS - É, uma pessoa que procura no Caribe o que não pôde encontrar em seu país. É meio frígida, nunca teve um namorado, não sabe dançar... Veio ao Caribe numa excursão de quinze dias, está no hotel há vinte e

quatro horas e ainda não se animou a descer até a praia, porque alguém disse a ela “cuidado, não vá ser roubada”. Por isso está ali, sozinha, tomando sol no terraço do hotel. Um caso assim não deixa de ser atraente: uma mulher incapaz de tratar com um homem e que, de repente, se enrosca com dois e vive um romance apaixonado com cada um, tudo ao mesmo tempo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Muito bem, MARCOS. Mas o que você tem não é uma história: é uma idéia. Vamos ver se, trabalhando somos capazes de arrancar uma história daí. Conte mais coisas. Sabemos que a mulher é argentina, psicóloga ou psiquiatra, frígida ou tímida... Mora em Buenos Aires, claro... Como é que ela vai parar nessa excursão?

MARCOS - Através de uma amiga que acaba de voltar de uma viagem idêntica. “Acho a senhora meio cansada, doutora”, diz a amiga. “A senhora bem que anda precisando de umas férias no Caribe: outros céu, outras pessoas...”.

ROBERTO - Porque a gente não começa numa sessão de psicoterapia?

GARCÍA MÁRQUEZ - Você me tirou isso da boca. A paciente está deitada no divã, falando de sua viagem ao Caribe. A psicóloga escuta, meio distraída. Quando a outra mulher sai, ela pensa: “Está resolvido: vou para o Caribe”. Como você vê a história Marcos: drama ou comédia?

MARCOS- Comédia.

GARCÍA MÁRQUEZ - Então o divã é sopa no mel. A paciente está recordando o calor, a vegetação, o entardecer... e ela: “E as relações eíticas?”. A paciente responde: “Ah, doutora, imagine só... lá tudo é diferente... fazer amor numa rede... puxa, não existe nada parecido”. Viu só? A situação inteira pode acontecer através de perguntas e respostas.

ROBERTO - A doutora aos poucos vai deixando de ser quem é, uma profissional, e começa a viver sua própria fantasia.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ela vai se entusiasmando, e de repente, corte: ela está no avião. Agora é uma pessoa totalmente diferente, o produto de uma psicanálise ao contrário: a paciente a psicanalisou...

ROBERTO - Não é preciso nos determos para descrever sua personalidade. A personalidade pode se manifestar através da atmosfera do consultório, a cor das paredes, tudo muito impessoal, muito ascético...

MARCOS - Eu acho interessante que, no hotel, se misturem algumas pautas culturais próprias da América Latina, mas vistas como estereótipos.

ROBERTO - Sim. Você deve contrapor o mundo dela à realidade caribenha, mais dinâmica, mais sensual.

MARCOS - Ela vai descobrir isso na própria carne, quando levar o tocador de maracas para a cama.

GLÓRIA - Mas como é que uma mulher tão seca, tão rígida e, ainda por cima, com cinquenta anos, vai levar esse homem para o quarto?

GARCÍA MÁRQUEZ - Isso é problema nosso, e não dela.

SOCORRO - Ela vai acabar fazendo amor com o homem que menos imaginava, e que de repente nem é do gosto dela?

CECÍLIA - Noa só vai para a cama com ele, como conta toda a sua vida...

Até agora, ela não tinha feito outra coisa além de ouvir histórias dos outros. Agora, quer contar a sua. Não é que agora ela vá para a cama com dois ou três sujeitos, é que agora ela está alerta para outras alternativas.

REYNALDO - Ela ouviu essa história da paciente, e decide repeti-la, passar por uma experiência parecida. Mas nada sai do mesmo jeito. Tudo acontece ao contrário. Suas relações com o sujeito das maracas e com o magnata não são o que ela esperava. Aí começa o jogo da comédia.

GARCÍA MÁRQUEZ - Podemos apelar para um recurso técnico. A paciente está estendida no divã. Começa o interrogatório pela psicóloga. Ouvimos as respostas sobre seu rosto. Vemos que seus olhos começam a brilhar. Seu entusiasmo aumenta a cada resposta. Corte. O filme continua, mas agora não há mais perguntas, ouvimos a voz da paciente em off. O que vemos na tela não é o que a voz conta, e sim o contrário, ou uma caricatura. Tudo dá errado para a psicóloga, sai tudo ao contrário, embora não seja necessariamente pior. No final, voltamos ao consultório de Buenos Aires. A paciente respondeu à última pergunta. Os olhos da psicóloga brilham mais do que nunca. “Amanhã estou indo para o Caribe”, pensa. E o filme acaba aí. O que vimos não é outra coisa além de uma antecipação, ou uma grande retrospectiva. Real ou imaginária? Não sabemos.

MARCOS - Sinto necessidade de resumir a história, para ver se funciona.

GARCÍA MÁRQUEZ - Funciona. O problema é que você ainda não tem a estrutura, não tem uma coisa orgânica e articulada: você tem uma idéia. O questionário da psicóloga, a voz em off da paciente, vão dar o suporte, o fio condutor que você precisa. Mas seria necessário manter esse elemento de contradição: para ela, as coisas acontecem ao contrário. Também convém que a gente saiba o que ela anda procurando. Isso não é tão difícil

assim. Logo que chega ao hotel, vemos que ela come o maleteiro com os olhos.

MARCOS - A história pode ser resumida dessa maneira: enquanto se hospeda, como turista, num grande hotel do Caribe, uma mulher madura que nunca viveu uma paixão amorosa tem, de repente, duas aventuras fenomenais, ao mesmo tempo. É magnífico, mas em certo sentido, insuportável. Seja como for, a situação não pode se prolongar: a excursão dura quinze dias.

GARCÍA MÁRQUEZ - E o filme, meia hora. Há duas maneiras de conceber um roteiro. A primeira é começando pela síntese: conta-se a medula de uma história que ainda não existe, cujo desenvolvimento é desconhecido; a outra é contando passo a passo o que acontece: uma mulher se levanta, sai, encontra uma amiga na esquina, entra num ônibus... Eu acho que o mais certo é ter as ações bem claras, e depois, com calma, resumi-las em alguns parágrafos e analisá-las conforme formos escrevendo.

MARCOS - Bom, aqui, para começar; temos um personagem que é o protagonista, a psicóloga argentina, e uma contrafigura, o músico caribenho que toca maracas. Este homem, toca maracas numa orquestra há vinte e cinco anos.

GARCÍA MÁRQUEZ - Tudo bem. Mas, nesse tempo, quantas psicanalistas argentinas caíram em suas mãos? Pelo menos cinqüenta. O sujeito é uma espécie de gigolô.

MARCOS - O personagem não nasceu assim. A idéia me bateu uma noite, no cabaré do hotel Capri, em Havana, ouvindo uma orquestra de uns quinze músicos interpretando velhos boleros. E um dos músicos - o das maracas, claro - não fazia outra coisa a não ser sacudir as maracas. Tinha o olhar parado no vazio, e tocava suas maracas por pura inércia: chac-chac-chac. Vai ver, era um músico subordinado ao Ministério da Cultura, ganhando duzentos e cinqüenta pesos por mês...

GARCÍA MÁRQUEZ - Tudo bem. Mas este outro tocador de maracas não tem tempo para se aborrecer. É relativamente jovem e muito popular entre as turistas. A razão dessa popularidade nós sabemos através da paciente: "Doutora, no hotel xis tem um tocador de maracas que é um encanto. Tem um instrumento deste tamanho!". Viu só? Está saindo a história...

SOCORRO - Ao chegar aos trópicos, a psicóloga sente o cheiro do mar, a brisa, o calor, o sabor... Estou querendo dizer que a até a sua pele

desperta.

GARCÍA MÁRQUEZ - E ela vai direto ao assunto. Disseram que esse tocador de maracas era o tal, e assim que ela chega começa a procurá-lo.

MARCOS - Ela foi ao Caribe para isso: procurar o amor.

GARCÍA MÁRQUEZ - Seria formidável se a história com o tocador de maracas não desse certo e, em vez disso, ela acabasse se enrolando com um argentino. O sujeito também mora em Buenos Aires. Na verdade, rapidamente, eles descobrem que moram no mesmo bairro, são quase vizinhos... E o filme poderia acabar assim: os dois voltando juntos para a Argentina.

SOCORRO - Mas se ela foi procurar outra coisa! Ela não agüentaria ficar falando com um argentino.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não é um argentino qualquer. É o que chega no helicóptero. Ela pode dizer a si mesma: "O que é isso? Viajar tanto para me enroscar com um argentino?". Mas não consegue seduzir o tocador de maracas, e pouco a pouco a vida a empurra para o outro... No fim, acaba indo embora no helicóptero com ele.

REYNALDO - Uma comédia cheia de enredos...

MARCOS - Acho isso interessante. Não está cheio de argentinos indo ao Brasil atrás de aventuras eróticas e de todos os tipos?

GARCÍA MÁRQUEZ - Vamos tirar alguns aninhos dela? Não precisa ter cinquenta. Vamos deixá-la com quarenta e dois e sentindo-se frustrada do mesmo jeito, depois de ter ouvido tantas histórias e ter sido obrigada a vivê-las monasticamente, feito padre. Agora não estamos mergulhados em um drama, e sim em dois, porque o sujeito também deve pensar: "E que porra estou fazendo aqui, em plenos trópicos, metido com uma argentina?". Mas viveram no mesmo bairro, os dois se frustrando - cada um à sua maneira -, e agora são felizes graças a esse encontro casual no hotel.

GLÓRIA - O cara não pode ser famoso, senão ela o conheceria.

VICTORIA - E dificilmente morariam no mesmo bairro.

MARCOS - O que temos aqui é um jogo entre a paixão e o poder. O tocador de maracas seria a paixão.

GARCÍA MÁRQUEZ - Um é poder, e o outro é potência. Aqui já temos o núcleo de uma comédia de situações. Ela vai atrás do tocador, mas tudo dá errado porque o tocador de maracas está em outra. Vai ver, é até veado...

CECÍLIA - Não pode, ser. Ela já tem referências de confiança sobre os gostos dele.

GARCÍA MÁRQUEZ - A única coisa que ela sabe é que o sujeito tem as medidas, os centímetros cúbicos necessários. A paciente, no divã, vendeu um Caribe de fantasia para a psicóloga.

VICTORIA - Talvez a paciente seja isso, uma moça fantasiosa, capar de inventar mil aventuras para compensar suas frustrações. E a psicóloga, apesar de ser muito profissional, morre de inveja ao ouvir. Então, enquanto a outra conta suas férias no Caribe com todos os detalhes, ela pensa: e por que não? O que me impede?

GARCÍA MÁRQUEZ - Essa situação me faz lembrar de uma história que eu batizei de “O bar de Newton”. Newton era um amigo meu, brasileiro, embaixador no México. Um dia ele veio e me disse: “Quer dizer que você está indo para Amsterdam? Eu estou viajando para lá. Por que a gente não se encontra na quinta-feira, dia 17, de noite, num barzinho que está na esquina da Rua Canal com a rua tal? Você nunca viu lugar mais alegre e divertido. Não deixe de ir”. No dia combinado eu fui, e me sentei sozinho, diante de uma mesa. Newton ainda não havia chegado. Olhei à minha volta, e aquilo parecia um velório: as pessoas imóveis, bebendo em silêncio, como autômatos... Era a lugar mais chato do mundo! E de repente, tudo despertou. Ouço vozes, ouço música, ouço risos... Olho, e sabem quem eu vejo? Newton. O bar está num porão, e ele vinha descendo a escadinha. Quando o pessoal o viu chegar, armou-se aquele barulho, uma farra que durou até o dia raiar. O bar é bonito, mas Newton não imaginaria como é chato quando ele não está. Era ele quem levava a alegria. Bom, no filme, é a mesma coisa: é a paciente que arma todo barulho no hotel e onde quer que chegue. A psicóloga se instala no mesmo lugar e descobre que não acontece coisa alguma, que nada vai ocorrer com ela.

MARCOS - Ela experimenta as frutas, os sucos, e não gosta de nada.

GARCÍA MÁRQUEZ - E enquanto ela faz isso, ouvimos, em off, a voz da paciente: “Lá existem uns sucos de fruta que são a maravilha das maravilhas...”.

MARCOS - Está bem, mas alguma coisa tem de acontecer.

GARCÍA MÁRQUEZ - O que falta é a história. Estamos tentando construir uma história a partir de uma situação, de um ambiente.

ROBERTO - Por enquanto, ela se sente irritada quando encontra seu compatriota, o tal sujeito.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ele insinua: “Por que não damos uma volta hoje à noite?”, ela responde: “Olha, imagine só!”.

VICTORIA - Bem, ela não rejeita de maneira dura. Ou seja, abre uma certa intimidade, uma certa cordialidade, sem perder o bom humor.

GARCÍA MÁRQUEZ - E por que não? Afinal, estamos no Caribe. “Olha só... Vir de tão longe para acabar na mesma coisa de sempre!”.

MARCOS - O que você disse também é verdade: ela não interessava tanto ao sujeito. O que ele queria mesmo é uma mulata.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não. Isso iria parecer intencional demais, um jogo de simetrias. O camarada está em outra. Não conhece ninguém ali, por isso convida a mulher para sair. E ela, que sabia direito o que queria, se recusa: “Mas não tem sentido...”. E no entanto, acaba caindo na rede. É o destino.

ROBERTO - Para ela, uma grande decepção. Vem fugindo da Argentina e encontra um galã argentino. Ela evita, faz o possível e o impossível para não o encontrar de novo, mas não acabam só se enrolando: descobrem que são vizinhos em Buenos Aires.

GARCÍA MÁRQUEZ - “Mas, como: Rivadavia, 46? Não pode ser! Eu moro no 48!”. Sinto que a história está crescendo. Já sabemos uma coisa: o que vamos ver é um desadelo.

MARCOS - Então, pensando bem, ela não deve ser psicanalista. É uma funcionária pública, que vive de um salário magro e fez um esforço enorme para economizar e realizar o seu sonho: passar uma semana num hotel de luxo no Caribe.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não. Se é argentina, tem de ser psicanalista. E quem fez com que ela sonhasse essa história foram suas pacientes.

ROBERTO - Mas seria conveniente tirar esse caráter estereotipado de “psicanalista argentina”. É um lugar comum.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não acho conveniente, de jeito nenhum. Isto é uma comédia de enganos. O gênero é uma coisa que devemos definir desde o começo. Não há nada pior que uma comédia involuntária, essa coisa de todo mundo achar que está fazendo um drama e o que está saindo é uma comédia. Além disso, o material que temos não dá para outra coisa.

ROBERTO - O esclarecimento é oportuno. Obrigado. Mas o personagem deve ser um personagem, e não uma caricatura. Sendo uma profissional,

como é que acredita que vai ‘viver’ a mesma experiência de suas pacientes? Pode sentir-se atraída por certos detalhes, mas só. O que faz uma psicanalista? Ajuda o paciente a encontrar seu próprio caminho.

GARCÍA MÁRQUEZ - Muito bem, agradeço este esclarecimento. Obrigado.

REYNALDO - E se ela não fosse tão profissional? E se fosse uma psicóloga medíocre?

VICTORIA - Ora, ela pode ser ao mesmo tempo uma excelente profissional e sentir atração pelo desconhecido...

REYNALDO - O chamado da selva.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ela irá viver a prefiguração de sua aventura.

DENISE - Podemos começar pelo questionário da psicóloga, a paciente estendida no divã, o rosto da doutora e, de repente, corte para ela no avião e a voz em off.

GARCÍA MÁRQUEZ - E quando ela, na imagem, encontrar o tocador de maracas, a voz em off estará justamente falando dele. E pode até ser que as duas visões não coincidam: o tocador de maracas descrito pela voz não é o mesmo que ela está vendo.

ELID - Mas é o mesmo, não é? Quem dizer: as visões não coincidem, só isso.

DENISE - O músico que a psicóloga encontra é o real. O da paciente é de fantasia.

MARCOS - E o cara?

GARCÍA MÁRQUEZ - Que cara?

O dia em que os argentinos invadiram o mundo

GARCÍA MÁRQUEZ - Ela encontra esse sujeito no hotel, no momento de preencher a ficha na recepção. Ele está preenchendo a ficha no balcão, o vê a mulher chegando. “A senhora chegou no vôo número tal?”, pergunta. E ela leva um susto.

SOCORRO - Daí em diante ela foge sem parar. Em vão. Acaba sempre encontrando o argentino.

GARCÍA MÁRQUEZ - O recepcionista dá o quarto 303 para o argentino, e o 305 para a argentina. Ela percebe. “Poderia me colocar em outro andar, por favor?”, diz. “Claro, senhorita”, responde o recepcionista. E no dia seguinte, ao sair do quarto, ela encontra o argentino saindo da porta em

frente. “Mas, como... o senhor não estava...”, e não acaba frase. “Estava, mas me mudaram de quarto. O ar-condicionado estava com defeito”, responde ele.

CECÍLIA - No hotel há um animador ou um relações-públicas, Quer ser amável, e ao ver que os dois são argentinos e estão sozinhos, faz o possível para que se encontrem.

GARCÍA MÁRQUEZ - O hotel tem essa filosofia: ajudar cada hóspede solitário a encontrar o seu par, seu par ideal.

CECÍLIA - A paciente, aliás, contou isso a ela: que muitíssima gente havia encontrado naquele hotel o par sonhado.

GARCÍA MÁRQUEZ - Quando percebem que está sozinha e que é argentina, todos se mobilizam. “Mas, sozinha por quê, se o hotel está cheio de argentinos?”, perguntam. Prometem contratar uma orquestra de tangos. A salsa que vá para o diabo. O Caribe, o tocador de maracas, as maracas, que vá tudo à merda. Tango! O relações públicas está disposto e decidido a promover o tango. Tará-tan-tan-tan... E então ele, o galã, se aproxima da mesa onde a mulher está, e a convida para dançar.

SOCORRO - “Mi Buenos Aires querido...”

MARCOS - “Ya sé que estoy plantao, plantao, plantao”... aquela do Pizzolla, não é?

REYNALDO - Este é o final. Dançam resignados, como se estivessem obedecendo a uma maldição.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não. Dançam de maneira absolutamente sensacional, e vão embora alegres e felizes. Perceberam que a vida, a verdadeira vida deles, está lá longe: não têm nada para fazer aqui, no Caribe. Se aceitamos isso, só nos falta preencher o espaço vazio com algumas situações engenhosas.

ROBERTO - Primeira situação: o restaurante do hotel está lotado. Os dois, que por acaso coincidiram na porta, são colocados em em uma mesma mesa. “Estão juntos”, pergunta o maitre. O sujeito se apressa a esclarecer: “Não, mas não importa... Quero dizer, se não tiver nenhum inconveniente”. Ela não tem outra saída, a não ser concordar. Começam a falar de maneira muito civilizada, mas ela, pouco a pouco, vai ficando irritada: “O senhor me desculpe, mas não estou disposta a passar as férias entre compatriotas...”.

GARCÍA MÁRQUEZ - “Eu vim para cá justamente para passar quinze dias sem ver nenhum argentino na minha frente...”.

ROBERTO - Os dois se despedem. E a partir daí, fugindo sempre um do outro, acabam sempre se encontrando de novo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Tanto desejou o tocador de maracas, para no fim acabar com seu vizinho!

SOCORRO - Ela não encontra jamais o tocador de maracas.

REYNALDO - O negro não dá conta, tem compromissos demais.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ela sai com o músico, uma noite, mas descobre que ele também convidou o argentino. “Tenho uma surpresa para você: pedi a um amigo argentino que saísse com a gente. Ontem à noite bebi com ele, tomamos rum, é um tipo supersimpático...”.

MARCOS - Essa decisão é esquisita demais.

GARCÍA MÁRQUEZ - É que o tocador de maracas tem medo que a argentina se chateie sozinha com ele... E pensa: como o outro sujeito é argentino, talvez ela se sinta mais à vontade em sua companhia. Estamos, é claro, correndo um risco enorme.

MARCOS - Qual risco?

GARCÍA MÁRQUEZ - Que tudo isso acabe virando uma piada de argentinos...

ROBERTO - Outra situação: vai ser disputada uma partida de futebol. A seleção argentina se hospeda no mesmo hotel. A delegação inteira, o time todo, está jantando no restaurante do hotel...

DENISE - Mas, desse jeito, a gente perderia a idéia dos “coitados dos argentinos sozinhos”, e a função de anjo da guarda das relações-públicas.

ROBERTO - Que anjo da guarda?

DENISE - Ora, o tal que fica armando casais...

ROBERTO - Ah, não: tudo faz parte do mesmo jogo. O fulano diz: “Acabam de chegar uns compatriotas seus, os jogadores de futebol”. E leva os dois para apresentar ao time.

DENISE - Isso é uma piada.

ROBERTO - É que estamos fazendo uma comédia.

REYNALDO - Os dois, a psicóloga e o cara, vieram sozinhos, cada por sua conta. E então, chegam os jogadores. E atrás dos jogadores, um montão de turistas argentinos.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ela, então, ao ver que o hotel se encheu de argentinos, muda para outro. Só que acontece a mesma coisa com o sujeito, o galã: não agüenta a invasão, e também muda de hotel. Quando se encontram de

novo - a casualidade, o destino, sei lá os dois começam a rir. É uma reconciliação ou uma resignação? Não importa. É o momento em que ele diz:

“Por que não jantamos juntos no restaurante da praia ?”. E ela responde: “Não temos nada a perder”.

DENISE - Esse pode ser o final da filme.

ROBERTO - Os dois vão juntos ver o jogo.

REYNALDO - O hotel está vazio de argentinos - parece que todos foram ao estádio - e eles aproveitam e vão até o bar, para uma conversa tranqüila na frente de um cuba-libre. Mas o jogo está passando na televisão, e todo mundo - até o barman e vários argentinos - acompanha as jogadas, não perde nenhum lance.

MARCOS - Pode ser até que eles tenham de cantar o hino nacional.

GARCÍA MÁRQUEZ - Há uma cerimônia de boas-vindas em pleno campo. Os jogadores ficam em posição de sentido e começam a cantar o hino. Esse poderia ser o final. E ela, no bar, não se contém: fica de pé e canta o hino.

MARCOS - Eu queria fazer um filme aqui no Caribe, com muita gente daqui, e pelo visto vou precisar de dúzias e dúzias de argentinos.

GARCÍA MÁRQUEZ - E mais ainda. Nesse hotel, você levanta uma pedra e encontra lá embaixo um argentino. Mas não se preocupe: estamos tentando encontrar situações, todas as que dê para encontrar. Depois organizamos tudo. A que servir; serve; a que não servir, não serve. O que não dá para fazer agora é parar de procurar.

ROBERTO - O elevador fica preso, com dez argentinos dentro. Começam a discutir a situação do país. Uns falam uma coisa, outros falam outra, aquilo vira uma loucura... Não é o retrato do argentino típico?

REYNALDO - Ou do caribenho típico?

GARCÍA MÁRQUEZ - Não vamos nos dispersar: O fato é o seguinte: a tela vai se enchendo de argentinos. No final, não cabe mais nenhum. A chegada do time de futebol arrasta uma torcida, e a torcida arrasta os símbolos: bandeiras, camisetas... tudo idêntico, fabricado em série. E tudo sendo filmado por Marcos, um argentino.

MARCOS - Tem uma coisa que me interessa pôr no filme: um desse restaurantes especializados em carne. Os bifes, as linguiças penduradas no teto...

GARCÍA MÁRQUEZ - E o helicóptero, MARCOS? Você esqueceu? Quando você tiver uma idéia como essa, não a abandone nunca. Quem será que está chegando? A mulher está tomando sol no terraço do hotel e, de repente, chega aquele aparelho... Quem será? Quem é esse camarada tão importante que se dá ao luxo de chegar de helicóptero?

ROBERTO - Maradona.

MARCOS - Não, é forte demais. Introduz um ruído no sistema.

GARCÍA MÁRQUEZ - Acho que avançamos um pouco. Não temos ainda uma estrutura, mas o fio condutor está aí, na paciente e nesta psicóloga que se deixou convencer de que a vida está no Caribe, muito longe da Argentina... A psicóloga chega ao hotel e a primeira coisa que encontra, na hora de se registrar é um argentino. Não trocam nenhuma palavra, apenas se olham com o rabo do olho. Mas ela ouve o recepcionista dizendo: "Seja bem vindo, senhor Ribarola. Aqui está a sua chave, quarto 203". Quando o cara vai embora atrás do maletreiro, o recepcionista fala com ela: "Doutora Ricovix, seja bem-vinda. Quarto 205". "Não, por favor!" reclama a mulher. "Não tem outro mais lá no alto? Não gosto de andares baixos". Ela já começou a fugir do argentino. Mas no dia seguinte, ao sair do quarto, vê o argentino entrando no quarto da frente. Tiveram que mudá-lo. Um defeito no chuveiro ou no ar-condicionado.

MARCOS - Nós perdemos a voz em off.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não. Podemos elaborá-la depois que tivermos terminado o conto. E o contrário do que pensávamos: primeiro, estamos desenvolvendo a história; depois vamos acrescentar o relato da paciente.

ROBERTO - Aliás, vocês se lembram de A Doce Vida? Começa com um helicóptero que transporta uma estátua.

GARCÍA MÁRQUEZ - Um Cristo.

ROBERTO - Todo amarrado por cordas. O nosso helicóptero poderia carregar um touro amarrado. Tem a ver, não é?

MARCOS - Boa idéia. De repente, a mulher abre os olhos e vê um touro voando.

ROBERTO - Um touro caído do céu.

GARCÍA MÁRQUEZ - Um touro argentino. Um touro vivo, que será comido naquela mesma noite. A melhor carne argentina. Do pescoço do touro balança um cartaz: "Legítima carne argentina".

VICTORIA - "A melhor carne do mundo".

ROBERTO - Ela não consegue acreditar no que está vendo. Mas lá está o churrasco... ainda cru.

GARCÍA MÁRQUEZ - Um churrasco inteiro. O grande churrasco dessa noite de festa.

REYNALDO - A Noite dos Pampas. Eles anunciam pelo hotel inteiro: “Não perca: este sábado, Grande Noite dos Pampas!”.

MARCOS- Espero que esteja lá a orquestra de salsa. Os Van Van, por exemplo. Tenho interesse num personagem como Pedrito, o cantor dos Van Van. Vocês sabem quem é?

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas você já tem esse personagem: o tocador de maracas.

MARCOS - E que eu estou vendo o Pedrito, um mulato de um metro e noventa, muito bem arrumado, impecável: bigodão, dente de ouro, chapéu branco de aba larga...

GARCÍA MÁRQUEZ - Têm outra orquestra muito boa, os Irakere, e um de seus melhores números é justamente o de uma negra que canta um blue acompanhada por um trombone. Como espetáculo é lindo, e o trombone, como instrumento, tem mais vida que as maracas.

ROBERTO - É um símbolo fálico, o trombone de vara, porque com aquele movimento...

GARCÍA MÁRQUEZ - Olha aqui, é proibido fazer alusões insolentes!

MARCOS - Os turistas estão esperando a banda de salsa, e o que aparece é uma orquestra de tango. O mestre de cerimônias anuncia: “Senhoras e senhores: nesta noite, temos surpresas...”.

ROBERTO - E antes que a orquestra desande a tocar, há um desfile de várias vacas pela pista de dança. Vi fazerem isso no Brasil: um desfile de vacas num hotel de luxo. Todo mundo muito elegante, damas empetecadas de jóias, mesas com toalhas de renda, e de repente... múúú!... as vacas. Uma imagem explosiva.

GARCÍA MÁRQUEZ - No nosso caso, nos conformamos com o touro. Mas que seja um touro argentino. Nós o vemos atravessar o salão com uma grinalda de flores dependurada no pescoço, como num desfile de beleza. E, pouco depois, vemos o touro aberto pelo meio, com as costelas sanguinolentas, dependurado em um gancho. E, depois, completamente esquartejado. E no fim, transformado em churrasco, e todo mundo comendo o touro. O que sobra para que a gente veja? O tango. A psicóloga

e o sujeito são dois dançarino sensacionais. Estão felizes por ter-se encontrado. E ponto final. A meia-hora se acabou. Não acham que é um filme engraçado?

MARCOS- Eu acho. Eu já me vejo filmando esse helicóptero com o touro balançando sobre a cidade.

GARCÍA MÁRQUEZ - Baixam o touro, e ela o vê perder-se em um canto de jardim. Depois, esquecemos o incidente. E de noite... o touro enfeitado, como anúncio da Semana Argentina! Porque o que existe no hotel é exatamente isso: uma Semana Argentina.

ROBERTO - Que inclui o jogo de futebol. Teria que passar no México, por causa do futebol.

GARCÍA MÁRQUEZ - Poderia ser Acapulco.

MARCOS - Uma ilha do Caribe.

GARCÍA MÁRQUEZ - O Caribe mexicano: Cancun.

MANOLO - Ao sair do restaurante, ela se engana cie porta e vai dar na cozinha. E lá está o touro, esartejado.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ela está tentando fugir dos argentinos, evitá-los do jeito que for, e encontra os açougueiros - zás, zás... – de faca na mão, esartejando o animal. E depois, todos mastigando os bifes. Desse jeito, temos a chegada dela, do sujeito, do touro e do time de futebol. O que mais podemos pedir? Já temos situações suficientes para preencher trinta minutos. Agora, é preciso organizar tudo.

ROBERTO - Poderiam ficar presos no elevador depois do jantar. Estão empanturrados de carne e de vinho...

REYNALDO - As damas que me perdoem: ele arrotta sem querer, bem na nuca da mulher.

GARCÍA MÁRQUEZ - Depois do jantar, a orquestra toca um tango. A pista de dança fica coberta de casais. E os dois dançam tão bem que ganham o prêmio da noite: são coroados “Os Argentinos de Ouro”, ou melhor, de Prata, como aconselha a etimologia, por causa do rio da Prata. E a noite acaba assim, por cima, com todo mundo cantando na frente da câmara o hino nacional argentino.

MARCOS - Eu, como bom argentino, estou achando esse tango meio suspeito.

GARCÍA MÁRQUEZ - Você esqueceu o final de El resplandor? Termina com um velho retrato - todos estão mortos - e uma canção maravilhosa. Você

não gostaria de um final desses, dominado pelo canto? Ou prefere deixar tudo para nós, da Oficina, e que a gente elabore uma história adequada para um argentino, ou seja, sem argentinos?

MARCOS - A única coisa que eu disse foi esta: chega de tango.

GARCÍA MÁRQUEZ - Quer saber o que você pode fazer? Pára o filme no meio, e você mesmo aparece na tela explicando: “Respeitável público: agora, é a hora do tango. Eu não queria fazer esta cena, mas fui obrigado. Peço desculpas”. O que você acha? É preciso ousar fazer umas coisas dessas.

DENISE - Acho que deveríamos retomar o fio da meada. Por que não voltamos à seqüência da chegada? O avião acaba de pousar, ela está passando pelo controle de passaportes...

ROBERTO - Ela tomou um táxi para o hotel. Aí, aproveitamos para mostrar a cidade, para nos acostumarmos ao ambiente...

GARCÍA MÁRQUEZ - Espera aí. Se vamos fazer uma escaleta, vamos começar pelo verdadeiro começo: o consultório, a psicóloga, o divã, a paciente... Ninguém está anotando. Eu sei que é um sacrifício, quem toma notas não tem tempo para mais nada, quase não consegue participar, vira o escrevão da Oficina... mas alguém precisa fazer isso.

ROBERTO - Até o momento da chegada ao hotel, está tudo bem. E, a propósito: eu a faria sair da Argentina no inverno.

GARCÍA MÁRQUEZ - O inverno de lá, que é o verão daqui. Ela que saia em julho.

MARCOS - Nove de julho, dia da Pátria.

GARCÍA MÁRQUEZ - Vamos retomar a idéia do táxi. O avião aterrissa e passamos, num corte, para o táxi. Do táxi, ela contempla o ambiente d cidade. Outro corte, ela está no hotel. Chega no balcão e nota que o sujeito que está se registrando é argentino. Escuta o que o recepcionista diz quando dá a chave do homem.

SOCORRO - A gente tinha voz em off, não tinha? Agora, acabou.

GARCÍA MÁRQUEZ - Depois que ela retoma o protagonismo, não tornamos a ouvir a voz. Pelo menos por enquanto.

ROBERTO - No Brasil, quando o avião está chegando a uma cidade turística, projetam numa tela - dentro do avião, é claro- imagens do lugar: Poderia acontecer a mesma coisa aqui: já antes de chegar; ela teria visto algumas

dessas imagens... Não imagens de cartão postal, é evidente: só o óbvio, o estereótipo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Neste tipo de história, é preferível definir uma linha de ação que seja muito clara, e depois ir complicando durante o primeiro tratamento, a primeira versão. Temos que estabelecer a ordem visual. Aí está a graça da Oficina: a gente vê como se desenvolve, e então se apropria do método, e pode fazer tudo sozinho. Portanto vamos voltar à recepção, ao balcão hotel. Quando dão a ela o quarto 305, ela percebe o perigo e não vacila: “Tem vista para o mar”, Pergunta. “Não, sinto muito”. Então eu queria um andar mais alto, e um quarto com vista para o mar”. “Vai custar um pouco mais caro”. “Não faz mal”. “Muito bem, aqui está: o 807”.

REYNALDO - Ela sobe, e quando sai na varanda do quarto, encontra uma vista panorâmica da cidade. Não parece muito com o que o vídeo de turismo exibido no avião mostrava...

GARCÍA MÁRQUEZ - Também pode ser o seguinte: ela chega na janela e vê a cidade, só que a janela está nos fundos do hotel. Quando a gente chega nesses hotéis - pela frente, é claro - não imagina como a paisagem é diferente, quando vista pelos fundos. A realidade está lá, na parte de trás.

REYNALDO - No Rio, o hotel Sheraton está na frente das favelas. De um lado está o mar; do outro, as favelas.

MARCOS - O homem imediatamente muda de quarto. E em determinado momento, quando ela sai na varanda do quarto, vê que ele está na varanda vizinha. Os dois se olham, perplexos “Desculpe”, diz ela apontando para baixo, “mas o senhor não estava...?”. “Ah, é verdade. Como vai? Veja só, precisei mudar de quarto, porque o ar-condicionado do outro estava com defeito.

GARCÍA MÁRQUEZ - Acho bom a gente começar a tomar decisões. Esta história tem a desgraça de estimular a imaginação: todo mundo tem alguma coisa para acrescentar.

MARCOS - E a gente precisa terminar nesta jornada.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não, não. Nós não somos produtores, somos criadores: é preciso dar à história o tempo que ela quiser.

SOCORRO - Ficamos no seguinte ponto: na recepção, a psicóloga exige um outro quarto.

GARCÍA MÁRQUEZ - E, quando se instala, torna a ver o sujeito. Mas existe aí um vazio que precisamos preencher: E preciso dar tempo para que o

homem descubra que seu ar-condicionado não funciona, peça outro quarto, chegue lá e, no fim, que apareça na varanda.

SOCORRO - Ela se instala. arruma as roupas no armário, experimenta dois maiôs antes de descer para a piscina.

MARCOS - As paredes do quarto estão cobertas de enormes fotografias de paisagens.

SOCORRO - Praias, palmeiras contra a luz...

MARCOS - Não. A cordilheira dos Andes, o pampa argentino...

GLÓRIA - Que horror!

REYNALDO - Machu Picchu.

GARCÍA MÁRQUEZ- Vamos deixar isso de lado. O diretor que decida.

CECÍLIA - De repente, ela ouve barulho do quarto vizinho, sai à varanda... e lá está o galã argentino.

MARCOS - Antes, ela liga o rádio. Aquela música ambiental.

GARCÍA MÁRQUEZ - Quem faz isso é o boy que levou sua bagagem. “Aqui, senhora, é o controle de luz; aqui, o ar-condicionado. O banheiro é logo ali, veja, água quente, água fria”, tudo irritante, desesperante. Ela responde: “Sim, sim, obrigada”, querendo se livrar dele. Claro que o rapaz insiste: afinal, quer merecer a gorjeta. Aliás, nós dissemos que ela está vestindo roupas de inverno?

CECÍLIA- Também pode ser que o boy tenha dado a ela a programação noturna do hotel, e que a mulher esteja sentada, olhando o folheto.

GARCÍA MÁRQUEZ - O boy ligou a televisão para ela.

GLÓRIA - Eu me perdi. Enquanto isso, onde está ele? Mudando de quarto?

GARCÍA MÁRQUEZ - Ele subiu primeiro. Alguns minutos mais tarde, já teve tempo de mudar de quarto.

SOCORRO - Estamos pensando em uma montagem paralela?

GARCÍA MÁRQUEZ - Não, não, estamos calculando tempo. Não abandonamos a mulher em nenhum instante.

CECÍLIA - Não acho bom ela ver o homem na varanda. Ela muda de roupa, se arruma e, quando sai do quarto, encontra o galã, que está entrando, acompanhado do mesmo boy com as malas, no quarto ao lado. Ele a reconhece, faz um leve gesto de cumprimento e ela não consegue se conter: “Mas o senhor não estava em outro andar?”.

GLÓRIA - Não precisa explicar mais nada.

GARCÍA MÁRQUEZ - Nós já demos a esse camarada tempo suficiente. Quando o boy sai e ela fica sozinha no quarto, se transforma, torna-se 'tropical' à maneira dos turistas: blusa colorida, óculos escuros... e então sai à varanda, aspira profundamente a maresia do Caribe... e, de repente, vê o homem. Ele está na varanda vizinha, ainda vestido de argentino. Ele acha que a reconhece, faz um gesto de cumprimento, mas está pensando em outra coisa. Talvez ele seja um executivo que anda pelo Caribe vendendo aparelhos de ar-condicionado.

ROBERTO - A próxima seqüência seria a dela mudando de quarto, arrumando suas coisas já no outro quarto. E o mesmo boy, de novo, tentando repetir a rotina.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não, é melhor não mudar a mulher de quarto. Porque senão, poderia parecer que o filme é isso, o jogo de esconde-esconde. Ela fica: vai aceitando a fatalidade aos poucos, e, no final se resigna.

GLÓRIA - Eu prefiro assim: situações breves, ágeis. Não tem por quê ficar esticando cada piada.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ela fica lá mesmo. Essa é a sua primeira capitulação.

REYNALDO - Entra no quarto, vai até o telefone disposta a pedir outro quarto, disca o número e, sem esperar resposta, desliga. Desiste.

MARCOS - Ela se resigna. Mas nós já dissemos que o camarada não estava interessado na psicóloga... ele também anda procurando um romance tropical.

GLÓRIA - Mas isso não impede que ele seja gentil com a mulher, cada vez que a encontra. Ela é que não disfarça sua rejeição, tenta escapar dele... Isso abre espaço para situações mais engraçadas.

GARCÍA MÁRQUEZ - Meu medo é que já temos dessas situações de sobra. É preciso tentar armar a escaleta e medir o tempo. Esta história é muito difícil, porque, como é de um enredo atrás do outro, nunca sabemos direito o que vai acontecer: Agora, por exemplo, estamos na metade ou na terceira parte do filme?

ROBERTO - Tanto assim, não. Estamos entre cinco e sete minutos.

MARCOS - Ou seja, cinco minutos depois do começo do filme, ela aceita a primeira fatalidade.

GARCÍA MÁRQUEZ - O seu 'destino sul-americano'. Não pode mais escapar. Daí passamos, corte a corte, ao cabaré do hotel. A orquestra de salsa está tocando. Ela olha fixo para o tocador de maracas. Na verdade, está

caçando o músico. A voz em off é ouvida de novo, fazendo o retrato idealizado do personagem.

ELID - A gente não ia trocar as maracas por outro músico?

REYNALDO - E os rumbeiros por uma orquestra?

ELID - E cadê o time de futebol?

GARCÍA MÁRQUEZ - É preciso não deixar amontoar. Temos de ir passo a passo. Primeiro, estão os dois “encontros” da mulher: o do Caribe, e o do argentino, que anuncia todas as desgraças posteriores.

ELID - Um encontro que é um desencontro, porque ela vem fugindo da Argentina e dos argentinos e a primeira coisa que encontra no hotel...

MARCOS - Ela já mudou de roupa. Entra no elevador e vai direto para o bar. Como já tem referências das coisas do Caribe através da paciente, fica plantada na frente do barman e pede um mojito.

REYNALDO - Como diria Cortázar, uma bebida cubana com nome japonês.

GARCÍA MÁRQUEZ - E aí o que acontece, MARCOS? Qual é a idéia?

MARCOS - Para a maioria dos turistas, uma coisa dessas faz com que se sintam vivos, com mais domínio da situação... É uma forma de dizer: está vendo como conheço os hábitos do lugar?

GARCÍA MÁRQUEZ - Muito bem. Ela pede a bebida xis e o que levam é uma taça ‘Carmem Miranda’: um copo enorme, corado de frutas, folhas e flores, como o chapéu da cantora. E a transfiguração turística da realidade exterior. Quando eu estava escrevendo O Outono do Patriarca percorri as Antilhas Menores: Martinica, Guadalupe, Antigua, Barbados, Trinidad e Tobago... Fui de ilha em ilha e descobri que as ilhas são um mundo e os hotéis das ilhas outro mundo muito diferente... Nos hotéis, eles pegam um pedaço da realidade exterior e o transformam. Por exemplo, se lá fora a carne é assada sobre brasas, no hotel o churrasco é servido por negros vestidos de pirata e que trazem uma frigideira enorme e, de repente, botam fogo - fuuuff, uma labareda tremenda - e os gringos, nenhum deles com menos de cinquenta anos, ficam encantados, cheios de felicidade por terem conhecido algo tão típico. Bem, esse sentido da ‘reprodução comercial’ da realidade exterior se presta a todo tipo de exageros, e isso agora nos convém, porque o cinema também gosta de exagerar. Claro, nunca tanto como a realidade, mas enfim...

ROBERTO - Ela e o sujeito poderiam chegar ao hotel no meio de uma grande confusão. Não conseguem entender o que está acontecendo. E o

que está acontecendo é que...

GARCÍA MÁRQUEZ - ... é que nós temos trinta minutos e já gastamos dez. É preciso começar com uma linha de desenvolvimento muito simples, e ir complicando as coisas aos poucos. Pepino que nasce torto cresce torto.

CECÍLIA - É preciso que aconteça alguma coisa que sirva de gancho para manter o interesse do espectador. Por que não voltamos ao tocador de maracas? Um sujeito com carisma, que faz piadas, que se mete com todo mundo...

GARCÍA MÁRQUEZ - Ela está sentada na frente da sua cascata tropical, de sua copa 'Carmem Miranda', e mal consegue ver o tocador de maracas: precisar afastar as folhas e as frutas para poder vê-lo. Ela já começou a mergulhar na vida artificial. Lá fora, vemos uma bananeira aqui, uma mangueira acolá... mas aqui dentro eles colocam tudo junto, e você acaba não vendo nada.

MARCOS - Quando o show termina, ela vai diretamente aos camarins para tentar falar com o músico.

REYNALDO - Eu não a imagino assim, tão agressiva...

GARCÍA MÁRQUEZ - É preciso aproveitar a atmosfera, o ambiente... Como a noite acaba?

DENISE - Com o argentino, é claro. Um encontro casual.

REYNALDO - Ela está na sua mesa e o argentino, ao vê-la, atravessa o salão, chega perto e gentilmente a convida para dançar. Ou, quem sabe, ele mesmo se convida para se sentar ao seu lado.

MANOLO - Ela vai procurar o músico e o músico está conversando justamente com... o argentino.

GARCÍA MÁRQUEZ - Já é hora de ela e o argentino conversarem. Ou vamos fazer um filme de surdos-mudos? Lá pelas tantas, ele diz: "Que coincidência, nos encontramos aqui nos trópicos!". E ela, seca: "Eu não atravessei o continente para me encontrar com meus vizinhos...".

MARCOS - Eles nunca se atreveriam a dizer coisas assim. São tímidos.

GARCÍA MÁRQUEZ - Eu conheço os argentinos muito bem, e eles não são tímidos. Além do mais, têm os seus caprichos. Conheci um, em Argel, que se apresentava como sendo o senhor Pereira, mas advertindo que o sobrenome era com y: Pereyra. O capricho deste aqui é dançar com a psicóloga. E ela, nervosa, esperando o tocador de maracas acabar de

trabalhar para abordá-lo! A galanteria de seu compatriota ameaça estropiar a noite, a viagem, tudo...

MARCOS - Nesses cabarés é comum, no final da noite, o animador convocar todo mundo para dançar numa espécie de trenzinho, um agarrando o outro pela cintura, um atrás do outro...

GARCÍA MÁRQUEZ - Muito bem, MARCOS: você acaba de encontrar uma maneira muito argentina para definir uma dança chamada conga...

REYNALDO - Esse trenzinho, na verdade, encaixa uma pessoa na outra. Ninguém dança a conga: encaixa.

MARCOS - E o lugar dele - veja só que coincidência! - no cordão, é justamente atrás dela...

GARCÍA MÁRQUEZ - A situação dos dois tem que ficar definida nesta noite. Ele também anda caçando uma aventura: preferiria uma negra ou uma mulata, mas se não aparecer nenhuma, se conforma com a argentina. Marcos, sente-se para escrever e desenvolva a seqüência inteira dessa noite. Não se esqueça que a seqüência seguinte é a da piscina, onde ela vê o helicóptero chegar.

SOCORRO - Quero ficar um pouco mais nessa noite: quando o show acaba, ela vai ver o músico das maracas, mas encontra o argentino. Deixa claro que está procurando outra coisa, o sabor das Antilhas... O músico sai do camarim, vê os dois conversando, animados, acha que são amigos, e vai embora sem falar com ela.

GLÓRIA - Não sou capaz de imaginar uma psicóloga de Buenos Aires indo pessoalmente buscar o músico.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ela tem um pretexto: sua paciente. A psicóloga mandou um recado ao músico: "Sou argentina, amiga de Fulana de Tal, que manda lembranças. Posso encontrá-lo depois do show? " SOCORRO - Manda o recado por um garçom.

GARCÍA MÁRQUEZ - O músico, então, se aproxima, da mesa dela. "Eu sinto muito, mas não sou o Pedrito, sou o substituto. Pedrito está numa turnê com a banda dele, na Venezuela". Corte para a cara da psicóloga, desolada: ficou sem programa para esta noite. Corte para o dia seguinte: vemos a mulher tomando sol, na piscina. O argentino chega perto. Os dois se viram pela última vez na cena da varanda, não é?, muito diferente, é verdade, da cena de Romeu e Julieta. Ele agora se insinua e ela, sem pensar duas vezes, o rejeita: "Ora, imagine só, vir até aqui para acaba

dançando tango!”. No fundo, ela não desiste da idéia do tocador de maracas. Mesmo que seja outro tocador de outras maracas.

REYNALDO - Essa frase dela é fundamental, porque é justamente assim que o filme deve terminar: com os dois dançando tango.

MARCOS - Pelo que estou vendo, vocês não desistem da cena do tango...

GARCÍA MÁRQUEZ - Faz parte do clima criado ao redor da Semana Argentina. A coisa começa com a chegada do time de futebol, arrastando a torcida, as bandeirinhas...

MANOLO - E que a gente não pára de misturar as cenas, e vamos acabar ficando sem entender nada...

GARCÍA MÁRQUEZ - Acho que o dia da chegada está resolvido, não é? A noite começa no cabaré. Um show forte - mambos, guarachas, cha-cha-cha - e ela sozinha na sua mesa, sem tirar os olhos do tocador de maracas. De repente, o argentino chega - o mesmo argentino que nós não víamos desde a cena da varanda. “Sou seu vizinho”, diz ele. “Posso?”, e senta sem esperar a resposta. É a hora da velha conversa: “Imagine, nós aqui, tão longe de casa”, etc. Ela aproveita uma pausa da orquestra para mandar o recado pelo garçom. O músico chega até a mesa e diz o que combinamos: ele sente muito, mas não é o Pedrito, é o substituto, etc.

MANOLO - E se o argentino continuar ali, ela passa a ter essa opção. Mas se ele tiver ido embora, ela perde duas vezes: nem argentino, nem músico...

GARCÍA MÁRQUEZ - Olha, para ser bem sincero, devo dizer que estou tentando tirar esse músico de circulação. O personagem foi uma isca para levar a psicóloga ao Caribe. Não desempenha nenhuma outra função no resto do filme.

SOCORRO - Para chegar onde chegamos, quanto tempo foi gasto?

GARCÍA MÁRQUEZ - Eu calculo que uns sete minutos.

MARCOS- Você tem razão. De agora em diante não precisamos mais do músico das maracas. O que importa agora é a relação dela com o argentino.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ele já deu um certo peso à história, mas agora virou fumaça, não tem mais nada a dizer.. Ou melhor, ele mudou. Quantas vezes uma coisa parecida não aconteceu com a gente? Quantas vezes ao longo da vida, não perdemos o nosso tocador de maracas?

MARCOS - Quero ressaltar uma coisa: quando o músico substituto diz a ela que Pedrito foi para Caracas, há um corte abrupto, e aparece a piscina.

ELID - De um plano da cara da mulher, contraída, ouvindo o tocador de maracas, passamos a outro da cara dela, ainda contraída, vendo o helicóptero chegar.

CECÍLIA - Ela está esticada placidamente na espreguiçadeira, ao lado da piscina.

GARCÍA MÁRQUEZ - O corte é para a cara dela, sim. Mas uma cara sonolenta e depois atônita por causa da surpresa do vento e do ruído.

GLÓRIA - O que ela vê são os olhos do touro, parecem estar olhando diretamente para ela. E então percebe que o touro está dependurado no helicóptero.

GARCÍA MÁRQUEZ - MARCOS, você está salvo! Com esta cena, você leva o o filme lá para cima.

MARCOS - A ventania do helicóptero faz voar mesas, sombrinhas...

GARCÍA MÁRQUEZ - É feito um furacão. E sobre as palmeiras, abatidas pelo vento, passa a touro, como uma alucinação... Marcos, você tem que ver outra vez A Doce Vida, para pegar alguns elementos, deixando bem claro que se trata citações. Pode até colocar entre aspas, para que ninguém tenha dúvidas. Bem: o que fazemos com o touro?

SOCORRO - O pessoal do hotel não sabe lidar com esses bichos.

ELID - E se ele escapar e espalhar pânico entre os hóspedes?

GARCÍA MÁRQUEZ - Eu também me preocupo é com ela. Como a tiramos dali? Arrancar uma pessoa que está tomando sol numa piscina não é nada fácil. Se pelo menos tivéssemos um argentino à nossa disposição...

GLÓRIA - Ela consegue se refazer da surpresa, se dirige à recepção para apanhar a chave e, nesse momento, o time de futebol invade o hotel. - Ou até mesmo antes: ao ouvir a mulher falar, o gerente exclama: "Ah, minha senhora... diga, a senhora, que é argentina, poderia nos explicar como fazemos para tirar esse touro do jardim?

GARCÍA MÁRQUEZ - Esses eventos são realizados sempre pelo país "homenageado". E que tal fazer que o argentino seja o organizador disso tudo? Ora, é claro! O argentino é o organizador Semana da Argentina!

ROBERTO - Depois que acontece a história do touro, e quando ela ainda está no terraço do hotel, sente um ruído que vem da rua, olha por cima do muro e vê os jogadores chegando. Atrás deles, centenas de turistas

argentinos agitando bandeirinhas argentinas. Poderíamos conseguir uma cena muito curiosa, se ela visse as bandeirinhas antes, balançando por cima do muro.

MARCOS - Quando o helicóptero desce e deposita o touro no terraço, o vento leva o chapéu da psicóloga pelos ares. Ela agarra uma toalha, faz virar um turbante, e sobe para o quarto. De lá também se ouve o ruído da rua. Liga a televisão e quem ela vê? O argentino. Está dando uma entrevista. O sujeito é o organizador do evento. É desse jeito que ela fica sabendo quem ele é.

GARCÍA MÁRQUEZ - Sim, mas antes ela viu a chegada do time, os torcedores, os turistas agitando a bandeirinhas...

ROBERTO - Acho que, aqui, a televisão está sobrando. Enquanto está no terraço, ela vê o alvoroço armado com a chegada do time. Quando sobe para o quarto, escuta os foguetes e os morteiros, vai até a varanda e torna a uma a multidão. O que mais ela precisa? É sempre melhor inventar uma ação, que ter que explicá-la. Vocês, se ninguém impedir, acabam entrevistando até o touro...

GARCÍA MÁRQUEZ - Vamos ver a seqüência “os argentinos vêm aí”. Primeiro, o helicóptero e o touro; depois, a chegada do time de futebol; depois, ela entrando no hotel e subindo para o quarto. Nesse meio tempo, foram chegando os ônibus, cheios de torcedores. Bonés, apitos, camisetas, bandeirinhas... De repente, ela vai encontrar a República Argentina inteira....

SOCORRO - Se o sujeito for mesmo o organizador do evento, não vai ter nem cinco minutos de tempo livre...

GARCÍA MÁRQUEZ - Ele não precisa, necessariamente, ser o organizador. Pode ter alguma coisa a ver com o evento, ou participar dele de algum jeito. Pode até ser o intermediário que vendeu o touro. Até agora andou vagabundeando por ali, com muito tempo livre, porque o evento não tinha começado e o time não tinha chegado.

ROBERTO - O hotel ameaça virar um lugar insuportável.

GARCÍA MÁRQUEZ - E mesmo que ela mudasse de hotel, daria na mesma: a cidade inteira está do mesmo jeito. Não existe mais nenhum lugar onde ela possa se meter.

CECÍLIA - Ela tenta de todas as maneiras, mas não encontra lugar, está tudo lotado.

MARCOS - Se ela for mudar de hotel, temos de ver para que tipo de hotel; senão, eles acabam dançando um tango num hotel mequetrefe...

MANOLO - Ela não deve mudar de hotel.

REYNALDO - Mas isso não quer dizer que não tente mudar.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não tem ninguém anotando? Assim perdemos coisas, e eu espero que não sejam elementos da estrutura. Precisamos armar uma boa estrutura, para depois preenchê-la com calma.

MARCOS - Quando sobe para o quarto, ela telefona para a recepção: “Será que alguém pode me explicar o que está acontecendo?”. O recepcionista explica. E, ao mesmo tempo, ela vê a recepção do time pela televisão, vê a chegada do time, a cerimônia toda...

GARCÍA MÁRQUEZ - Ou seja: para quem não queria sopa, chegam logo três caldeirões: vê o time pela televisão, ouve a notícia pelo telefone, e observa tudo pela janela.

MARCOS - É a redundância absoluta. Ela recebe a mesma informação por três vias diferentes.

GARCÍA MÁRQUEZ - Então, a ordem da seqüência está clara.

REYNALDO - É uma seqüência tumultuada, por causa da chegada do time. Ninguém quer perder esse jogo: Argentina contra o resto do mundo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Argentina contra a Seleção Mundial. Aí, MARCOS, vão matar você em Buenos Aires! Se não fosse um filme sério, a psicóloga despertaria, na piscina, no momento em que o touro larga um aguaceiro de cocô.

MARCOS - Ela precisa sentir alguma coisa, fisicamente: não basta receber apenas o impacto visual.

REYNALDO - Temos a ventania: o vento arranca o seu chapéu de palha de abas enormes, leva sombrinhas pelos ares, os guarda-sóis...

GARCÍA MÁRQUEZ - MARCOS, não precisamos falar do cocô. Uma pasta verde cai em cima dela, que sente o cheiro e dispara atrás de um chuveiro para se lavar... Todo mundo corre de um lado a outro. Quando você der o corte, ela já está no quarto, saindo do chuveiro.

REYNALDO - E exigindo explicações por telefone. Mas tudo isso poderia ser feito na mesma locação: o bar da piscina tem uma televisão e, claro, um telefone.

GARCÍA MÁRQUEZ - Bem, ela já fez o que tinha para fazer. E, enquanto isso, cadê o argentino? Onde é que ele se meteu? Temos de saber isso, embora

esteja claro para nós que o filme não é sobre ela e o argentino, e sim sobre ela com os argentinos. Com todos os argentinos.

CECÍLIA - Quando ela perceber o que está acontecendo, pede um táxi pelo telefone do quarto, e respondem que não existe nenhum táxi disponível.

VICTORIA - Ela procura a guia telefônica, liga para outro hotel e dizem que não há nenhum quarto vazio.

GLÓRIA - Quando telefona para a recepção para saber quê diabos está acontecendo, não ouvimos a resposta do recepcionista, e sim a do apresentador de televisão, que 'responde' à sua pergunta. Ela, então, vai até a varanda, porque sente que a confusão vem lá de baixo. No fim, tenta em vão mudar de hotel.

GARCÍA MÁRQUEZ - Está parecendo que essa história vai durar um dia só.

DENISE - Essa seqüência, que começa com o helicóptero e termina com a tentativa de fuga, só dá para isso.

GARCÍA MÁRQUEZ - A informação que estava faltando é dada pelo recepcionista, por telefone. "Pense bem, senhorita, o que podemos fazer? É o seu país contra o mundo inteiro!".

MARCOS - E depois? Estamos construindo um roteiro sem saber o que vai acontecer no minuto seguinte.

GARCÍA MÁRQUEZ - É para isso que temos cabeça. Quando começamos, também não sabíamos.

REYNALDO - Eu acho que agora ela precisa de um momento de repouso, para poder pensar no que está acontecendo. Ela pode começar a se sentir um tanto paranóica. Está rodeada. A cidade está invadida.

GARCÍA MÁRQUEZ - O que precisamos contar agora é justamente isso: o que aconteceu a essa pobre argentina quando os argentinos invadiram seu mundo. Aliás, poderia se chamar O dia em que os argentinos invadiram o mundo, não é?

MARCOS - Vou pensar nisso. Mas agora, o que me preocupa é aquilo que você perguntou antes: onde diabos foi parar o argentino?

O último tango no Caribe

CECÍLIA - Ele está sendo entrevistado pela televisão.

GLÓRIA - Ele, agora, não tem mais tempo para nada. Precisa cuidar de seus assuntos.

ROBERTO - Ela continua no quarto. Está lendo a entrevista.

GARCÍA MÁRQUEZ - Sentou-se para ver... Nessa seqüência demos toda a informação necessária.

MARCOS - Pelo menos já sabemos quem é argentino.

GARCÍA MÁRQUEZ - É o relações-públicas do time de futebol. E já entrou no quarto dela - pelo menos, a sua imagem - e temos, então, o direito de nos perguntarmos, como um narrador de radionovelas: quanto tempo vai demorar até ele entrar definitivamente em sua vida?

CECÍLIA - Na entrevista, o camarada diz alguma coisa que chama a atenção da psicóloga. Ela nota que ele não é nenhum bobo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Faz um prognóstico sobre o resultado do jogo. Aliás, precisamos filmar o jogo, para depois, na grande festa final, celebrar a vitória.

ROBERTO - Mas a argentina vai perder!

GARCÍA MÁRQUEZ - A Argentina não pode perder.

MARCOS - Filmar esse jogo não é fácil. Ou estamos pensando em material de arquivo?

REYNALDO - Nós nunca saberemos quem ganhou. A festa, na seqüência final do filme, é a de boas-vindas, de recepção. O jogo vai ser no dia seguinte.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ficou claro, para mim, que os trópicos foram para a cucuia...

ELID - Os trópicos se argentinizaram...

GARCÍA MÁRQUEZ - Não existe mais o tocador de maracas, não dá para ninguém sair nas ruas... Ainda bem que com o argentino não temos nenhum problema. como ele está no quarto vizinho, os dois vão se encontrar, seja como for.

ELID - ela, depois de sua tentativa inútil d emudar de hotel, está deprimida, mas deprimida de verdade.

GARCÍA MÁRQUEZ - E lá está o argentino para consolá-la.

MARCOS - E com isso, acabamos de perder o nosso final.

GARCÍA MÁRQUEZ - Que final?

MARCOS - A frustração dela. Estamos nos inclinando na direção de um final feliz.

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas se ela está desconsolada e desgraçada, o que você quer que ele faça? Aliás, o que você faria no lugar dele?

REYNALDO - Ela está no quarto, abatida. Desligou a televisão, o barulho da rua continua chegando pela janela, fez-se enfim um instante de silêncio... de repente, alguém bate suavemente à sua porta. Vocês sabem quem é?

GARCÍA MÁRQUEZ - É ele, que foi levar um convite de festa para ela. A psicóloga protesta, reclama, ele insiste...

MARCOS - E, no fim, ela cede. Talvez dê a entender ao camarada que viu a entrevista pela televisão.

CECÍLIA - Ela, agora, está resignada ou fascinada?

GARCÍA MÁRQUEZ - O que interessa é que ela aceita o convite. Ainda bem, senão o nosso filme estaria danado.

GLÓRIA - Coitada! Primeiro, se resignou a não ver o músico, porque o músico estava viajando: agora, tem de resignar a passar as férias no meio de argentinos..

GARCÍA MÁRQUEZ - Ela também pode apresentar alguma resistência, não se entregar tão facilmente.

REYNALDO - Ela diz ao homem, com uma certa dose de arrogância: “Não, obrigada, tenho outros compromissos”. Corte, e vemos a mulher vestida de gala, entrando numa festa.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ela ainda não desceu do quarto. No grande salão do hotel, a festa já começou. O touro está desfilando, no meio da alegria geral. E ela, no quarto... o que está fazendo?

MARCOS - Vendo a festa pela televisão.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não, não. Ela não quer saber de ninguém, não quer saber de nada. Só quer saber de dormir. Está com os nervos em frangalhos. Toma um comprimido para dormir. Estende-se na cama. Mas o ruído da festa entra pela varanda. De repente, esse ruído fica menor: é a paciente. O que ela pretende fazer? Psicanalisar a psicóloga. Vai persuadi-la a ir à festa. A psicóloga insiste, mas a voz em off acaba triunfando. A psicóloga entrega os pontos. Sai da cama, tira do armário um vestido de gala e...

DENISE - ... chega à festa no momento em que o touro está no meio do salão, rodeado de fotógrafos.

REYNALDO - Há um aspecto aí que acho interessante: ela se estender rígida na cama. Fica estabelecida, de antemão, uma analogia com o divã do seu consultório.

CECÍLIA - E é verdade que o 'diálogo', então, surge de maneira natural, como uma coisa muito orgânica.

SOCORRO - Um diálogo pelo avesso.

CECÍLIA - Poderíamos ainda dar uma outra volta a esse parafuso diálogo com a paciente: Batem na porta. É o boy, que traz um presente. como o argentino, em sua visita, havia notado que ela estava deprimida, resolveu mandar um presente. Um ramo de flores?

GLÓRIA - Previsível demais.

CECÍLIA - Um prato especial, um churrasco preparado para homenagear os argentinos... E, num bilhete, ele torna a insistir em seu convite. O cara não se dá por vencido. Lá fora, o ruído continua. Vamos vendo a mulher de corte em corte, sempre contrapondo sua depressão ao barulho alegre da festa.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não vamos nos enganar: o argentino é um sujeito verdadeiramente encantador. Quando ela desce e entra na festa, ele - que está numa mesa com vários amigos - se levanta, vai buscá-la e a convida a juntar-se ao grupo. Sentam-se juntos, fazem um comentário banal, sorriem... e pronto. O filme é isso.

SOCORRO - Ela poderia manter seu diálogo imaginário com a paciente em algum canto solitário de bar. Não gosto que ela se tranque, que se mostre tão passiva. Ela tenta combater sua depressão indo ao bar e tomando alguns drinques.

CECÍLIA - Mas, desta vez, não precisa ser nenhum mojito. Pode ser um daiquiri.

SOCORRO - A bebida acaba dando coragem a ela, para que suba de novo ao quarto, mude a roupa e se apresente na festa.

REYNALDO - Durante a conversa com a paciente, a psicóloga deve reafirmar seu argentinismo, deixando rolar uma lágrima furtiva...

GARCÍA MÁRQUEZ - Cuidado: este é um filme para exaltar o patriotismo argentino, e não para esculhambar os argentinos.

ELID - É melhor ela ficar em seu quarto, deprimida, e que o galã faça essas gentilezas: um prato especial, um objeto de artesanato do país...

DENISE - Se ele manda a comida, é porque pensa que ela vai ficar no quarto.

GARCÍA MÁRQUEZ - Quando batem na porta e aparece o boy com o carrinho, ela estranha: "Deve ser algum engano, não pedi nada...". Não é

nenhum engano, senhorita, é uma entrega a pedido do etc”. Ela não pode deixar de se comover com o gesto. Com toda a confusão que o sujeito tem que resolver, ainda encontrou tempo para cuidar dela. Assim que ela tira a tampa da bandeja, vê o bife fumegante, e fica pensativa... caminha até o armário, tira o vestido mais elegante. Disse a si mesma, e com razão: “Por que diabos vou comer aqui, sozinha?”.

ELID - Um momento: o carrinho e o boy substituem a visita pessoal do argentino? Eu acho que essa visita é necessária, para que ele veja com seus próprios olhos que ela está deprimida.

GLÓRIA - Ora, ele pode ter reparado isso de algum outro jeito.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ele pode ter batido na porta e entregado o convite. Ela recusou. Mas logo percebe que não tem onde se enfiar. Tem argentino por tudo que é canto. Ela torna a encontrar o camarada no bar, por exemplo. Fica com medo de enlouquecer e corre para se trancar no quarto. Então, chega o carrinho. Ela vê a comida, o churrasco, vê a si mesma no espelho, desmorona na cama, e aí entra a voz em off.

ROBERTO - O carrinho e o diálogo são suficientes para decidir a rendição de uma mulher como esta?

GARCÍA MÁRQUEZ - Se ela não capitular depois de meia hora, vai acabar se rendendo uma hora depois, ou então, depois de uma hora e meia. Se ela não se render, não existe filme.

REYNALDO - Tudo se arma nessa direção: o diálogo imaginário, a gentileza do argentino, a hostilidade do ambiente...

GARCÍA MÁRQUEZ - Ela está sitiada. Além disso, não desce por causa dele: é por causa dela. Toma consciência da bobagem que está fazendo. Ou será que vai ficar fugindo até o fim?

ELID - Volto atrás, porque continuo com uma dúvida. A história da entrevista do camarada pela televisão permanece? Porque, nesse caso, ele não pode estar ali convidando-a pessoalmente...

GLÓRIA - A entrevista pode ter sido gravada.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não podemos perder a escaleta de vista. Temos que terminar a estrutura, calcular quanto tempo ainda temos e preencher esse buraco até completarmos meia hora. Em que momento ele entrega o convite? Ao cair da tarde. Ele não volta mais ao próprio quarto. Já está vestido a rigor.

VICTORIA - Ah, então já é de noite?

GARCÍA MÁRQUEZ - Talvez não tenha ficado claro, por algum problema de vocabulário: quando falamos que haverá uma comida, estamos querendo dizer que é um jantar.

MARCOS - Eu gostaria de retomar uma idéia que ficou perdida pelo caminho, mas que pode ser interessante. A mulher, frustrada em sua fantasia tropical, se tranca no quarto. Até aqui, estamos mais ou menos de acordo. O que mudaria é o caráter da sua decisão: agora, ela decide sair do hotel, simplesmente ir caminhar pela praia. Ainda não viu a praia. Vai ver agora, pela primeira vez. Afinal, também veio ao Caribe para isso, não é? Quando vai sair do quarto, encontra o camarada no corredor. Ele nota que a mulher andou chorando. “Desculpe, mas estou vendo que... o que ouvi?”. É, então, que a convida para a festa.

REYNALDO - Essa mulher não pode sair. Está sitiada.

ROBERTO - Mas deve pelo menos tentar.

GLÓRIA - Bem, ela tentou mudar de hotel, não é? Já tentou escapar e não conseguiu.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ela desce, vê que se aproxima um grupo de argentinos a tenta escapular, e por engano empurra uma porta que vai dar na cozinha. Nesse momento, estão esquartejando o touro. Uma imagem atroz.

SOCORRO - A história perdeu seu caráter de comédia.

GARCÍA MÁRQUEZ - Isso depende do tom. Uma vomitadinha no meio da comédia nunca pega mal.

REYNALDO - Um toque de humor negro.

GARCÍA MÁRQUEZ - Quando estamos trabalhando na estrutura, podemos esquecer o gênero por um momento. O tom, a gente ajusta depois.

MANOLO - A fuga da mulher não me convence.

GARCÍA MÁRQUEZ - Estamos preparando o passo seguinte. Quando a tentativa de fuga se frustrar; ela cairá na resignação total. Mas é verdade: o fracasso deve ter uma razão dramática sólida. Senão perde o sentido.

DENISE - Essa cena da cozinha é horrível. O touro foi adquirindo uma importância que não tinha.

GARCÍA MÁRQUEZ - Primeiro, a gente vê o touro pendurado no helicóptero. Depois, desfilando pelo salão com um colar de gardênia no pescoço. E, finalmente, esquartejado na cozinha.

MARCOS - Vamos ter problema com o tempo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Estou tentando chegar ao final, para ver se podemos contar com uma boa estrutura. Agora, não importa a duração. Quando tivermos uma boa estrutura, com começo, meio e fim, ajustaremos os tempos.

MARCOS - O que vocês acham de metermos o Pelé no filme?

GARCÍA MÁRQUEZ - Se ele estiver passando por ali na hora da filmagem podem deixar comigo. Sabem o que posso propôr a ele? Que dê as boas-vindas ao time argentino. Tenho certeza de que aceitaria, e com prazer: Conheço o Pelé. Quando coincidimos na Espanha, somos sempre vizinhos de quarto no hotel Ritz de Madri...

MARCOS - Enquanto ela continua em seu quarto sem decidir se desce ou não, começa a festa. Pelé faz o discurso de boas-vindas. Vamos pedir a ele que dê ênfase ao significado do jogo: Argentina contra o resto do mundo.

ROBERTO - Os brasileiros não perdoariam isso, jamais.

MANOLO - Só o time brasileiro pode enfrentar o resto do mundo. Com chances de vitória, quero dizer.

GARCÍA MÁRQUEZ - Olha aqui, acho bom vocês guardarem a ironia e as piadinhas e todo o resto para o filme.

MARCOS - Então, não vou falar o que ia dizer: que a festa dessa noite seria mais espetacular que o carnaval do Rio...

GARCÍA MÁRQUEZ - Essa festa é uma mina, você pode trabalhar nela como se fosse uma filmagem separada, e fazer o que bem entender: discurso, balões de gás, bandeiras, apitos, desfile do touro, enfim... A festa termina de madrugada, com um tango. Todo mundo dançando tango e, depois, cantando o hino nacional. E todos vestidos a rigor, menos os membros do time, que estão de uniforme.

MARCOS - A festa começa com o hino nacional. E, enquanto isso, estão esquartejando o touro na cozinha.

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas esse esquartejamento deve acontecer na perspectiva dela.

MARCOS - E por que não? O que estou propondo é que a festa comece com o hino nacional e termine com o tango. Ela não está no começo mas estará no final.

GARCÍA MÁRQUEZ - A única função do tango é conceder aos dois um momento de triunfo: são coroados como Os Argentinos de Prata. Então todo mundo, satisfeito da vida, vira-se para a câmera e canta o hino

nacional. Não é a mesma coisa terminar com o tango: o hino é melhor. Se você termina com o tango, ficaríamos todos com a sensação de que está faltando dizer alguma coisa.

MARCOS - Mas é que eu acho muito duvidosa essa idéia de tocar o hino nacional às duas da manhã...

REYNALDO - Todos os participantes da festa se levantam solenes, com a mão no peito, e cantam. Eles se sentem inspirados.

CECÍLIA - É a apoteose do nacionalismo.

MARCOS - O que não está muito claro para mim é a ordem dos fatos.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ela está no quarto. O ruído lá de baixo, da festa ou da celebração, não a deixa descansar. E não venha me dizer, Marcos, que isso está errado porque a festa está acontecendo dez andares abaixo. Invente. O diretor faz o que quer com a trilha sonora. Portanto, ela desce e tenta sair do hotel. Impossível. Não consegue passar por nenhum lado, tudo é proibido. Entra num elevador, vai dar numa espécie de porão, vê um letreiro "Saída de emergência" -, empurra outra porta... e cai na cozinha. Vê, ali, que o touro está sendo esquartejado. E como por ali não pode sair do hotel, volta tudo de novo, toma outro elevador, regressa ao seu quarto e se joga na cama. De repente, batem na porta. É o carrinho com a comida que o argentino mandou.

ROBERTO - Por que não voltamos para a idéia da montagem paralela? Na festa estão cantando o hino nacional e, na cozinha estão esquartejando o touro.

GARCÍA MÁRQUEZ - E com isso estaremos dizendo o quê?

ROBERTO - Se eu soubesse não proporia uma imagem, proporia um texto...

GARCÍA MÁRQUEZ - Se você soubesse, diria.

ROBERTO - Isso nem sempre é possível.

GARCÍA MÁRQUEZ - Muito bem. Descreva a imagem, para ver o que ela nos diz.

ROBERTO - Quando ela sai no porão e atravessa o último corredor, começa a ouvir o hino. E como se o país a perseguisse. Quer fugir, mas os símbolos da pátria a perseguem. Chega na cozinha e estão esquartejando o touro: dois ou três planos de violência, com os açougueiros... Ela foge e vai dar no salão, onde todos estão de pé, cantando o hino. A cara dela reflete o quê? Susto ou asco? Acho que aí pode existir uma metáfora sugestiva.

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas que conspira contra o gênero, altera a proposta original e, como se fosse pouco, muda o método de narração, porque introduz uma montagem paralela, sem necessidade. Eu insisto que devemos contar a história sem rebuscar muito, para conseguirmos uma comédia clara, limpa.

VICTORIA- O hino final é a apoteose. Seria como uma celebração do encontro definitivo do casal. Inclusive, poderíamos ver os dois no avião de volta, utilizando como pretexto aquela parte do hino que diz “Lá no céu uma águia guerreira...”.

GARCÍA MÁRQUEZ - Por favor, não vamos perder a estrutura de vista. Depois virão todas as cenas que a gente quiser, mas primeiro, temos que armar a cerca, para que o gado não fuja.

MARCOS - Ela chega na cozinha, sai para um corredor vomita e volta para o quarto.

GARCÍA MÁRQUEZ - O touro não é símbolo de nada, mas é uma imagem muito forte. Ela se sente acossada pelo ruído, pela multidão, pela quantidade de informação que recebeu pela televisão e pelo telefone... Sente que está sitiada. E de repente, vê como destripam o touro que pouco antes voava feito um anjinho e desfilava feito uma rainha de beleza. O impacto é tão grande que ela não suporta. É como se tivesse visto Lady Di sendo esquartejada.

MARCOS - Os açougueiros estão morrendo de rir.

ELID - Claro. São argentinos, membros da delegação. Eles também estão bebendo e comemorando.

GARCÍA MÁRQUEZ - Vieram da Argentina especialmente para cortar a carne. O corte argentino é diferente de todos os outros.

VICTORIA - Ela volta para o quarto, enojada.

GARCÍA MÁRQUEZ - Caímos, inevitavelmente, na metáfora. O esquartejamento nos leva à ditadura militar: O sangue provoca tanto horror na mulher que ela foge para se trancar no quarto, com uma depressão gigantesca. E nesse momento que o argentino bate na porta. Traz um carrinho de comida, com bandeirinha e tudo. “Já que a montanha não vai a Maomé”... Destampa a caçarola e vemos um enorme pedaço de carne. Ela olha com espanto. O sujeito vai embora, desejando bom apetite, e repetindo o convite para a festa. Ela, então, fica pensando. Estava ali, perseguindo uma quimera, uma fantasia que a paciente enfiou na sua

cabeça, e agora está mergulhada numa realidade que parece mais fantástica ainda. A vida segue seu curso: é irremediável e fatal, e portanto não resta outro remédio a não ser encará-la. Ela se levanta. Nós nem a vemos se vestir. Corte direto para o sujeito, na festa, e do ponto de vista subjetivo dele, vemos a mulher chegar. O homem se levanta e oferece um lugar em sua mesa. Nisso, a orquestra toca um tango e todo mundo começa a dançar. Os dois dançam tão bem que o pessoal vai abrindo uma roda e deixando-os sozinhos na pista. No final, ovação. Os refletores iluminam a dupla. Ela está radiante. Nesse momento, é a grande dama argentina, a Mulher argentina por excelência. Explode em coro o hino nacional e os dois somam suas vozes às outras. E ponto final. Se isso não for um filme, e um filme que dá para ser vendido, não sei que diabos estou fazendo aqui!

SOCORRO - A voz em off seria mantida?

GARCÍA MÁRQUEZ - Isso ainda não sabemos, mas suspeito que sim, que quando ela se olhe no espelho ouvirá em off. Ou as vozes, porque ela também fala, lembre-se disso, e 'ouve' a própria voz. Está reconstruindo mentalmente o diálogo da sessão de análise, embora com os papéis invertidos. A capitulação que se produz como consequência desse diálogo também é ao contrário, porque é uma capitulação no bom sentido. A partir daí, ela assume sua realidade, a da sua própria vida.

MARCOS - Por que ela decide descer para a festa?

CECÍLIA - Porque ela mesma se psicanalisa.

ROBERTO - Para mim, isso não está muito claro. E acho que a falha está no primeiro encontro dos dois. Não resolvemos esse problema.

GARCÍA MÁRQUEZ - Você não está pensando que ela desceu porque se apaixonou por ele... Pode até ser que se apaixone depois que for dormir, mas agora ela só está buscando um flerte.

ELID - Ela encontrou, no argentino, seu tocador de maracas...

ROBERTO - Não acho que seja preciso alguém ir para a cama, ou, pelo menos, por enquanto, ou não neste filme. O que acho é, primeiro, que não conhecemos realmente o argentino, e, segundo, que por isso mesmo não desenvolvemos o primeiro encontro dos dois, porque não saberíamos como resolvê-lo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Por que não deixamos as novas sugestões para depois que a estrutura estiver pronta? Do contrário, o que aceitarmos como

consenso agora será derrubado um minuto mais tarde, e precisamos impedir isso do jeito que for: Vocês estão agrupando as vacas antes de terem erguido a cerca.

CECÍLIA - Eu anotei tudo. Aqui, na anotação número treze, está: “Ela está de volta ao seu quarto, chega o carrinho com a comida, ela se olha no espelho e, enfim, se rende”...

GARCÍA MÁRQUEZ - Desce para afesta, se reúne com o sujeito e dança um tango com ele...

ROBERTO - Está radiante, vestida com uma roupa azul e branca, como a bandeira.

CECÍLIA - Anotação número catorze: “Vemos a mulher entrando, mas do ponto de vista do argentino”.

REYNALDO - Ela se encontrou. Agora poderia se chamar Libertad Lamarque, ou melhor ainda, Imperio Argentina.

GARCÍA MÁRQUEZ - E o filme deveria se chamar Último Tango no caribe.

REYNALDO - A dança é uma citação de Rodolfo Valentino, do mesmo jeito que o helicóptero era uma citação de A Doce Vida... me refiro à cena em que Valentino dança assim, de perfil, com o enquadramento picado, e, de repente, a câmera se aproxima e fica assim... Essa cena marcou época.

GARCÍA MÁRQUEZ - Todo mundo sai dançando, mas no final deixam os dois sozinhos... O que você acha, Marcos? Tem alguma coisa nesta história que você não goste?

SEXTA JORNADA DE TRABALHO

Recapitulações, I

MÁRQUEZ - Soube que vocês varam noites discutindo os projetos. Querem um conselho? Quando saírem da Oficina, esqueçam de tudo; não tornem a pensar no trabalho até o dia seguinte.

MANOLO - Bem que a gente se esforça, mas não dá...

MARCOS - A gente começa a falar de outras coisas, mas acabamos sempre na mesma. É uma espécie de vício.

GARCÍA MÁRQUEZ - É preciso aprender a se dominar. De manhã, eu acordo. Nesse instante, a primeira coisa que faço é um esforço para saber quem sou. Pronto. Então, tomo consciência de que sou imortal. Isto basta para acabar de me acordar: imediatamente começo a pensar como andava ontem o meu trabalho: "Ah, sim, parei nesta parte"... Tomo um banho de chuveiro, faço o café da manhã, vou para o estúdio sento para trabalhar, sem interrupções, até as duas e meia ou três da tarde. Mas a partir do momento em que apago o computador e me levanto, não penso mais nisso, até o dia seguinte. Se eu não fizer assim, se continuar remexendo nesse assunto, estarei cansado no dia seguinte, e aborrecido, e sentirei que a história empacou e não saberei como continuar.

"Será que isso encaixa aqui? Não, é melhor... vamos ver... colocar ali..". Ora, pode até existir quem trabalhe o dia inteiro e não se canse. Só que eu pergunto: e vale a pena? O resultado justifica que se fique o tempo inteiro trabalhando?

ROBERTO - Acabam de inventar um nome para esse tipo de gente: são os workaholics, em inglês.

MANOLO - Eu não acredito que a gente chegue a ficar exausto com a nossa história, a história de Santo Antero. Nada de exaustão mental... Para mim, esse é um leão morto.

GARCÍA MÁRQUEZ - Quer dizer que o coitado do cachaco virou Santo Antero?

MANOLO - O cachaco se chama Natalio, mas como é confundido com o santo padroeiro da aldeia... O nome do filme é O Santo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Um santo que, primeiro, é de pau, e depois é de carne e osso. Porque a aldeia já tinha a sua imagem, certo? Por isso é que o 'reconhecem' quando ele chega.

REYNALDO - Pensam que ele é uma aparição, um milagre.

GARCÍA MÁRQUEZ - Pedem a ele que faça um milagre, quando percebem que ele não consegue, matam o homem a pedradas, por ser farsante ...

REYNALDO - Era isso o que estava previsto?

GARCÍA MÁRQUEZ - Que ia morrer, sim. Ia morrer de um jeito ou de outro, mas de morte estúpida, enquanto agora morre num clima de santidade. Santo Antero, virgem e mártir. O sujeito está feliz, é uma morte que ele não esperava.

REYNALDO - Eu fiquei com a idéia de que ele fazia um milagre, e que era o primeiro a se surpreender com isso. Digo, o único a ficar surpreso. E que aí, a história terminava.

GARCÍA MÁRQUEZ - Bem, se for assim, eu poderia ser acusado de impor a vocês o meu ponto de vista, porque já fizeram um filme que acaba assim, e com argumento de minha autoria... É Milagre em Roma. Uma menina morre e o pai acha que ela é santa, porque seu corpinho se mantém incorrupto. Mas no final, dizem ao pai: "O santo é você".

ROBERTO - Voltando ao tema dos workaholics: MARCOS e eu continuamos discutindo o projeto dele, o da psicóloga argentina.

MARCOS - ROBERTO diz que eu sou a psicóloga.

GARCÍA MÁRQUEZ - É inevitável. Por mais que a gente disfarce, todo personagem protagonista acaba sendo, em maior ou menor medida nós mesmos.

REYNALDO - Como disse Flaubert: "Emma Bovary c'est moi".

GARCÍA MÁRQUEZ - Estou achando a GLÓRIA impaciente. Prestem muita atenção agora: vamos ver o que essa galega tem para nós.

GLÓRIA - Não sou galega. E o que tenho para vocês pode se resumir numa frase: "O primeiro violino sempre chega atrasado".

MARCOS - Trata-se do primeiro violino de uma orquestra? Esse é o título do filme?

GARCÍA MÁRQUEZ - É o título. Um belo título. Não convém, quase nunca, dar o nome antes, porque os bons títulos quem dá é a própria história. Na

medida em que a história se desenvolve, cresce a possibilidade de encontrar títulos melhores. O primeiro violino sempre chega tarde

GLÓRIA - A história começa assim: um rádio despertador começa a tocar uma música de Vivaldi...

GARCÍA MÁRQUEZ - Vivaldi dá... digamos... má sorte. É melhor pôr Albinoni, que era violinista.

GLÓRIA - ... e dois personagens se levantam da cama: marido e mulher. Ele vai até o banheiro, ela vai à cozinha. Todos os seus movimentos são mecânicos. Corte. Os dois acabam de tomar o café da manhã. Ele apanha um violino, metido em seu estojo, e dá adeus com a mão. Corte. A mulher disca um número de telefone e alguém responde, nos bastidores de um teatro: "Não, senhora, não chegou ainda. Sexta-feira, o primeiro violino sempre chega tarde". Corte para ela, com cara de surpresa.

GARCÍA MÁRQUEZ - Quando ela telefona para o teatro, quanto tempo passou, desde que o homem saiu? A gente fica com a impressão de que são atos consecutivos.

MARCOS - Nesse caso, o telefonema nem se justificaria, porque o violinista não teria tempo de chegar...

GARCÍA MÁRQUEZ - E como sabemos que ele é um violinista?

GLÓRIA - Porque ele saiu de casa com seu violino dentro de um estojo de violino, e porque ela, no telefone...

GARCÍA MÁRQUEZ - Espera aí, eu não sei. Estou sabendo agora porque você contou. E tem mais: quando ela telefonou, pensei que ia marcar um encontro com o amante, aproveitando a saída do marido. CECÍLIA - Que suspicaz!

GLÓRIA - O fato é que agora o carro do violinista está estacionado numa rua. Ele sai, vai até uma loja de música. Vemos pianos, aparelhos estranhos, gramofones, discos... O homem entra, cumprimenta o empregado da loja, vai até os fundos, empurra uma portinha semi-oculta e... Corte. A mesma portinha se abre e saem duas pessoas, o violinista e outro homem, cada um levando um violino metido em seu respectivo estojo. Saem da loja, atravessam a rua, entram no automóvel e se perdem ao longe. Corte. Chegam a um hotel, caminham até a recepção, sem largar os violinos, pedem a chave com naturalidade e entram no elevador. Evidentemente, são hóspedes do hotel.

Corte. Entram no quarto. Colocam os estojos com os violinos em cima da cama, abrem as tampas e vemos que lá dentro não há violinos: há um rifle com mira telescópica.

CECÍLIA - Dois rifles.

GLÓRIA - Um. Desarmado em várias peças que estão repartidas nos dois estojos, como se fossem violinos. O violinista começa a armar o rifle, enquanto o outro olha discretamente pela janela. O violinista se junta a ele, ergue o rifle, aponta... e o que vemos pela mira telescópica, aquela pequena luneta, é um palanque. Está na calçada, do outro lado da rua, com bandeiras e cadeiras, mas vazio.

GARCÍA MÁRQUEZ- E um cenário. Eles estão preparando um atentado.

GLÓRIA - É evidente que haverá um ato público e alguém vai fazer um discurso daquele palanque. O violinista afina a pontaria buscando com a mira ponto exato onde está o orador. Dispara em seco. Baixa o rifle e começa a desarmá-lo de novo. Enquanto isso, o outro mede o tempo com o seu relógio. Parecem satisfeitos. Corte. O violinista, com o violino na mão, entra apressado onde a orquestra já está ensaiando. O maestro olha para ele com cara de poucos amigos. O violinista se senta num lugar de honra - aquele normalmente reservado ao primeiro violino - e se junta ao ensaio, sem dizer nada. Corte. É de noite. O violinista está entrando em casa. A mulher está sentada na sala, esperando. Assim que ele entra, ela grita, em tom de inquisição: "Onde é que você foi se meter? Telefonei para o...". Mas o homem não dá a menor confiança. Deixa o violino dentro do estojó, em cima do sofá, atravessa a sala sem dizer nenhuma palavra e vai para o quarto. Corte. Soa o rádio despertador; os dois personagens se levantam da cama e a mesma rotina se repete...

GARCÍA MÁRQUEZ - Com enquadramentos diferentes.

GLÓRIA - E algumas outras diferenças. Por exemplo: agora ela não sai para se despedir dele... Mas telefona para o teatro, e a responder a mesma coisa: "Não senhora, sexta-feira o primeiro violino sempre chega tarde".

GARCÍA MÁRQUEZ- Mas é sexta ou sábado?

GLÓRIA - Desta vez, a seqüência da rotina não corresponde ao outro dia, e sim à semana seguinte.

CECÍLIA - É preciso deixar isso bem claro.

GLÓRIA - E agora, se repete todo o processo até que o violinista aparece na janela, vê que o ato público já começou, aponta com a mira telescópica

para o orador, que nesse momento gesticula sobre o palanque, e dispara. Pela mira telescópica, vemos que o homem cai. Vemos a confusão que se arma no palanque. No hotel o violinista e seu acompanhante permanecem tranqüilos. Desarmam o rifle, guardam as peças em seus respectivos estojos, e saem.

GARCÍA MÁRQUEZ - Saem assim, tranqüilamente, sem que ninguém os detenha nem pergunte nada a eles?

GLÓRIA - Sim. São hóspedes, são conhecidos. Estão hospedados ali há vários dias.

REYNALDO - Numa situação dessas, os estojos dos violinos deveriam chamar a atenção...

GLÓRIA - Não pensei nisso. Para mim, a seqüência termina com o atentado. Daí passo, através de um corte, outra vez à rotina do dia: despertador, café da manhã, saída do violinista, etc. Só que, desta vez, ela não fica em casa: vai atrás dele. Assim que vê o homem sair de automóvel, ela entra em outro. Corte. O camarada outra vez, com seu cúmplice, na loja de música. O homem abre um estojo de violino e o cúmplice coloca dentro, com muito cuidado, uma bomba. O homem sai com o estojo, como se fosse um violino, atravessa a rua, entra no automóvel e vai embora. A mulher, que estacionou ali perto, vê o homem sair e continua a segui-lo. Corte. O homem se dirige ao teatro. Chega, estaciona numa rua lateral e desce com dois violinos. Cada um em seu estojo, é lógico. Ela corre atrás dele, consegue alcançá-lo o começa a discutir com o marido em plena rua. O que está acontecendo? Por que tanto mistério? Por que toda sexta-feira você... etc. Mas o homem continua caminhando, deixa a mulher falando sozinha. Na verdade, ele nunca responde. No filme inteiro, não trocaram nenhuma palavra.

GARCÍA MÁRQUEZ - Você está contando a história mas não está propondo uma estrutura, certo?

GLÓRIA - É que pensei nessa história assim mesmo: ela nasceu completa, do começo ao fim... Falta pouco. Ao ver que o marido não dá confiança, a mulher fica furiosa, se aproxima dele pelas costas, arranca um dos violinos da sua mão e escapa. O homem fica perplexo em saber o que fazer, e enfim entra no teatro. Corte. Uma função de gala. Todos os músicos estão nos bastidores, vestidos de fraque. A sala está lotada, o concerto está a ponto de começar. Os músicos - entre eles, o violinista - vão ocupando seus

assentos na orquestra. O maestro entra. De repente, pelo corredor central aparece, entre as poltronas da platéia, a mulher, com o estojo do violino nos braços. Avança até o palco. A orquestra inteira está em pé, o primeiro violino muito perto da beira palco... A mulher olha para ele, quase pode tocá-lo com as mãos, e grita alguma coisa - pode ser algo assim como “este violino você não toca nunca mais” - e sem abrir o estojo, joga o suposto violino no chão. A explosão é brutal. O fogo e a fumaça ocupam toda a tela.

GARCÍA MÁRQUEZ - Bem, teríamos de aplicar outro método de trabalho. Esta história não precisa de continuidade. Precisa é de análise... E como hoje faltam alguns alunos, teremos de fazer um esforço adicional.

GLÓRIA - Eu gostaria de manter a estrutura da história.

ROBERTO - O que eu vejo aí é um problema sério: como acreditar na história da bomba? Ela arranca o estojo das mãos do marido, o estojo onde está a bomba. Como é possível que ele fique assim tão tranqüilo?

GLÓRIA - Eu queria brincar com a idéia de que ele não percebia, até chegar ao teatro e abrir o estojo que estava com ele, que o violino... Ou seja, ele achava que ela tinha levado o violino. Os dois estojos eram idênticos e pesavam quase a mesma coisa.

ROBERTO - Bem, ele pede emprestado outro violino e esquece a mulher. Terá tempo para discutir isso com a mulher quando voltar para casa. Mas quando ele vê a mulher entrar no teatro e avançar pela platéia com o estojo na mão, precisa fazer alguma coisa - sei lá, fugir, gritar avisando todo mundo... – porque sabe que ela está com a bomba...

GLÓRIA - Mas não sabe que ela vai atirar o estojo no chão. E mesmo que ache que ela vai jogar - como acaba jogando -, não haveria a possibilidade de a bomba não explodir?

CECÍLIA - Mas você está deixando muitas coisas para o acaso... que seja o violino ou a bomba, que a bomba exploda ou não...

SOCORRO - É preciso definir melhor esse sujeito. Não é um violinista, ou melhor, não é apenas um violinista: é também um terrorista. É capaz de matar um ministro a sangue-frio. E sendo assim, como não teria se livrado da mulher, de quem já está farto? Para ele, dava no mesmo matá-la ou não.

REYNALDO - É um profissional. E um profissional do terrorismo, como ele, vai deixar que a mulher fique com a bomba?

GLÓRIA - E se a bomba fosse destinada justamente a acabar com a mulher?

CECÍLIA - Primeiro ele atira no orador, e em seguida vai se livrar da mulher?

MARCOS - Volto atrás. Ainda não foi cometido o atentado. Não seria conveniente que a orquestra tocasse no ato onde o orador ia falar? O cara é, digamos, um líder sindical. A orquestra está lá para ajudar a animar o comício, o ato, sei lá.

GARCÍA MÁRQUEZ- E se o homem chegar tarde ao ato, e alguém já tiver matado o orador?

VICTORIA - Qual a idade do violinista?

GLÓRIA - Quarenta ou quarenta e cinco anos.

VICTORIA - Eu o imagino bem conservado, boa-pinta, porque a mulher continua apaixonada por ele. Vocês repararam que ela prepara o café da manhã, vai até a porta se despedir tem ciúmes? E claro, ela se sente muito infeliz, porque ele nem olha para ela.

REYNALDO - Eu não gosto é desse final da bomba, meio de ópera, com a orquestra inteira voando pelos ares, aos pedaços..

GARCÍA MÁRQUEZ - GLÓRIA, você quer contar exatamente o quê?

GLÓRIA - A história desse casal, um casal no qual nenhuma das partes sabe absolutamente nada da outra. O homem, porque a mulher não o interessa. E a mulher, porque o sujeito tem vida dupla e esconde a mais espetacular.

ROBERTO - Esse é o calcanhar-de-aquiles do homem: ele não cuida da relação com a mulher.

REYNALDO - E a mulher é a sua condenação. O perigo vem é dela.

ROBERTO - E quando ele repara, é tarde demais.

GARCÍA MÁRQUEZ - Pois eu acho que a falha está no aspecto policial da história. Vou fazer algumas perguntas elementares, dessas, que ninguém faz até fazer... O quarto do hotel está em nome de quem? O dono do hotel também pertence à organização terrorista?

GLÓRIA - O quarto pode estar em nome da orquestra, do diretor da orquestra. Estes dois homens são violinistas que vão ensaiar ali, num lugar tranquilo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Você não pode contar um filme onde matam um personagem importante sem saber o que acontece depois. Um cadáver como esse não é enterrado e ponto final: há investigações, averiguações

judiciais... O tiro saiu da janela daquele quarto, daquele hotel, e o quarto estava hospedando o senhor Fulano de Tal...

GLÓRIA - O tiro foi disparado por um fuzil de mira telescópica, de uma grande distância. Não é fácil saber..

GARCÍA MÁRQUEZ - Dá para saber, sempre. Com um exame balístico é possível determinar exatamente de onde o tiro veio.

GLÓRIA - Numa primeira versão, quem seguia o violinista não era a mulher, e sim a polícia. Viam o homem sair da loja de música, com um estojo de violino debaixo do braço, e quando o obrigavam a parar o carro para revistá-lo - achando que só estava levando aquele estojo - o homem, cheio de confiança, puxava outro estojo - o verdadeiro - e mostrava. Ou seja, isso era o que ele achava, mas como os dois estojos eram idênticos, se enganava e abria... o da bomba. O filme acabava assim.

GARCÍA MÁRQUEZ - Primeiro, você nos conta a história de um crime, de um atentado terrorista. E isso não pode ficar assim, com fios soltos. É preciso amarrar tudo isso a uma investigação policial.

GLÓRIA - Aí, seria outro filme...

GARCÍA MÁRQUEZ - É que o atentado, sozinho, é outro filme... Além disso, pense no rótulo, que supostamente serviria de álibi para o homem. Naquele dia, quando ele chega no teatro, o atentado já terá sido feito e a notícia correu a cidade. Na verdade, os músicos da orquestra estão justamente falando no assunto... Depois, a polícia investiga, dá com o hotel, com o quarto e, por último, com o violinista. Para que serve o álibi do trabalho, do ensaio, se naquele dia ele também chega atrasado?

GLÓRIA - Quem fornece o álibi é a mulher. Diz que naquele dia ele saiu tarde de casa porque o automóvel não funcionava, foi preciso empurrá-lo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Então, há mais coisas para serem amarradas, porque ela sabe que isso não é verdade. E sabe que ele também sabe. E o que é pior: sabe que ele sabe que ela sabe. Está claro?

GLÓRIA - Sim. Talvez fosse esta a história que eu queria contar.

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas primeiro você mata um presidente e depois quer que eu me interesse mais pela história do assassino e da mulher...

SOCORRO - Não era um presidente. Havíamos dito que era líder sindical.

REYNALDO - Seja como for, é um crime político. E isso abre muitas interrogações.

GARCÍA MÁRQUEZ - Sabem o que eu acho? Que ele mata a mulher. E não porque esteja cansado dela, mas porque a mulher o descobriu, percebeu que ele é o autor do atentado. Será que não vai denunciá-lo'? Não. É uma arma que ela reserva para uma chantagem sentimental.

SOCORRO - E ela o encobre, para dominá-lo?

GARCÍA MÁRQUEZ - Contada direito, o assunto seria o seguinte: um violinista, que pertence a uma organização terrorista, comete um atentado. Preparou esse atentado passo a passo, meticulosamente. Não vai deixar nenhuma pista, tem o álibi perfeito. O sujeito não é apenas um virtuoso do violino: é também um virtuoso do crime. Mas surge um fato com o qual ele não contava: sua mulher percebeu. Descobriu tudo. E quando chega o momento, declara à polícia o contrário; "Sim senhor, eu mesma levei meu marido Ode automóvel hoje de manhã, deixei-o a tal hora na porta do teatro"... Ou seja, de repente, sem aviso prévio, a mulher se torna cúmplice do marido. Cúmplice posterior digamos. E o marido percebe o que acontece: ela sabe.

SOCORRO - Mas por que a polícia iria suspeitar dele?

GARCÍA MÁRQUEZ - O exame balístico leva ao hotel, o hotel leva aos hóspedes com estojos de violino, e os estojos, por dedução simples, aos culpados.

GLÓRIA - O dono do hotel não tem por quê dar pistas: ele também é cúmplice.

GARCÍA MÁRQUEZ - E você acha que a polícia não iria suspeitar? Não é tão fácil disfarçar um crime desses...

ROBERTO - Estamos mudando a história sem perguntar se não haveria outras alternativas, outros caminhos que não nos desviem do projeto original... Eu acho que é preciso evitar todo o processo de investigação, para que não vire um filme policial. O que aconteceria se o atentado não ocorresse? O atentado é frustrado, e se frustra justamente por causa dela.

GARCÍA MÁRQUEZ - Isso se ajusta melhor ao formato de meia-hora. E pode ser resumido assim: uma mulher descobre que seu marido, um inocente violinista que toda sexta-feira chega atrasado ao trabalho, é autor de um atentado. Deixa o marido ficar sabendo talvez com o objetivo de fazer chantagem - e ele, ao se ver descoberto, mata a mulher. Agora, o seguinte: é isso que Glória quer contar? E se for como podemos ajudá-la para que conte à sua maneira?

GLÓRIA - Não é fácil responder, em nenhum desses, dois casos...

ROBERTO - Na sua versão, GLÓRIA, todos morriam. Nesta só morre ela?

GLÓRIA - Se mantivermos a bomba em circulação, o mais provável é que ela não morra sozinha...

GARCÍA MÁRQUEZ - O problema da bomba é que ela traz problemas demais. Como o violinista não iria saber em que estojo está a bomba, se andou carregando um violino a vida inteira e sabe exatamente quanto pesa?

ROBERTO - Então, vamos eliminar a bomba. Ela mata o marido de ciúmes, com um revólver. Ela imagina que o marido sempre chega tarde nas sextas-feiras porque vai encontrar outra mulher.

GARCÍA MÁRQUEZ - Seja como for, fica evidente que a relação entre os dois está muito deteriorada. Se fosse boa, outro galo cantaria quando ela descobre que o marido está preparando um atentado. Ele não havia dito nada a ela para que a mulher não se preocupasse, mas agora que ela sabe, podem acontecer duas coisas: que a mulher decida ficar calada, para encobrir o marido, ou que decida fazê-lo mudar de idéia. E, neste último caso, também podem acontecer duas coisas: que ele não desista, e que ainda assim ela dê cobertura, ou que ele não desista e ela decida denunciá-lo.

ELID - E, neste último caso, ele mata a mulher.

REYNALDO - A idéia do atentado continua nos desviando da história.

SOCORRO - Mas agora, o atentado não vai acontecer.

REYNALDO - Mesmo assim, cria uma expectativa. Estamos criando no espectador uma expectativa que depois não será satisfeita. Talvez o personagem não devesse tocar violino, e sim ser técnico, um mecânico...

GLÓRIA - Tirar do homem a sua condição de primeiro violino? Nunca!

MARCOS - A mulher também poderia ser violinista. Ela descobre que seu marido está preparando um atentado quando decide estudar, em casa, e apanha por engano o estojo do violino do marido. Lá dentro, o que existe é uma bomba.

GLÓRIA - Um profissional do crime, como ele, jamais levaria armas para casa.

MARCOS - Vamos imaginar que levou. Na noite de quinta-feira, a mulher descobre o fuzil desarmado dentro do estojo. Na manhã da sexta-feira, quando ele vai ao banheiro, ela troca o estojo por outro. O sujeito não vai

ficar examinando o estojo antes de sair. Não tem nenhuma razão para fazer isso, já examinou na noite anterior. Muito bem. O camarada chega ao hotel, olha pela janela, comprova que o ato já começou, o comício, sei lá, abre o estojo para apanhar o rifle e... surpresa!... no estojo do violino só tem mesmo um violino. O atentado se frustrou.

GARCÍA MÁRQUEZ - E que tal se o filme começasse simplesmente assim? Um automóvel chega na frente de um supermercado. Um homem desce, levando na mão uma maleta. O homem entra no supermercado, apanha uma coisa qualquer, deixa a maleta no chão, ao lado de uma estante, vai até o caixa, paga e sai. Vemos o automóvel se afastar e um instante depois, o supermercado vai pelos ares. O camarada chega impassível ao teatro, se dirige ao seu lugar na orquestra, que já está ensaiando, o maestro reclama do atraso, ela balbucia uma desculpa e se senta para ensaiar, na maior tranqüilidade. Ninguém nunca descobre a história do supermercado, quero dizer, a polícia não descobre jamais. Só que a mulher descobre. Quando ela vê a notícia na televisão, dá a entender que...

GLÓRIA - ... que suspeita do marido? Mas, por quê?

GARCÍA MÁRQUEZ - E isso que nós temos de descobrir. Enquanto o camarada está entrando no supermercado, a mulher - em montagem paralela está telefonando para o teatro. "O primeiro violino? Não, minha senhora, sexta-feira o primeiro violino sempre chega tarde". Ela havia começado a remexer a casa inteira e tinha percebido, por certos detalhes, que alguma coisa esquisita estava acontecendo. Até aquele momento, eram só ciúmes. Mas, naquela noite, quando está com o marido vendo a notícia na televisão, vira-se tranqüilamente para ele e diz: "Quem cometeu esse atentado foi você". Estão vendo? Nada de investigação policial. Tudo acontece exclusivamente através da relação do casal.

ROBERTO - Para mim, não está claro. O que é que realmente estamos querendo fazer?

GARCÍA MÁRQUEZ - Dar opções a GLÓRIA, para que ela escolha.

ROBERTO - Existem duas opções: que o marido mate a mulher, ou vice-versa. Eu prefiro a primeira. Mas que ele mate a mulher, como dizem os advogados, com premeditação e aleivosia. Como? Fazendo com que a mulher vire cúmplice do projeto terrorista, mas só como um meio para se desfazer dela.

SOCORRO - Para se desfazer dela impunemente.

ROBERTO - Ele concebe um atentado no qual ela será a bomba. Nem ela nem o espectador suspeitam disso.

GARCÍA MÁRQUEZ - É precisa armar essa história completa...

GLÓRIA - Mas eu não imagino como é possível convencer uma mulher assim a virar terrorista, da noite para o dia.

SOCORRO - Ela não vira terrorista, nem nada parecido. Quando descobre que o marido leva uma vida dupla, tenta ajudá-lo, por amor: Por amor, sim, mas também porque sente que desta forma pode dominá-lo ou, pelo menos, retê-lo. O sujeito percebe que na atitude da mulher há uma dose de chantagem e, como bom conspirador, percebe também o perigo latente: ela sabe, e portanto pode denunciá-lo à polícia, se quiser. Diante desse impasse, ele faz com que ela acredite que vai normalizar sua vida e, ao mesmo tempo sem que ela perceba, prepara uma armadilha mortal.

CECÍLIA - Até o último momento, ela não nota nada.

GLÓRIA - Confesso que não vejo essa situação muito clara.

GARCÍA MÁRQUEZ - O camarada pede à mulher um grande favor, e ela concorda. O favor é o seguinte: levar um pacote e deixá-lo em determinado lugar. A bomba está no pacote. Ele a preparou de tal forma que inevitavelmente vai explodir nas mãos da mulher: Trata-se, supostamente, de uma operação da qual ele também participa. Ele se disfarça, fica no automóvel, vigiando, aparentemente para dar cobertura à mulher: Ela desce do carro e caminha apressada para o lugar combinado. A bomba explode. Ele tira a peruca tranqüilamente, acelera e se afasta.

GLÓRIA - Eu volto, só por um instante, ao supermercado. Ele fez algumas compras, não é? Antes de deixar a maleta no chão... Bem, o que a mulher encontra na casa, o que dá a pista, é a sacola do supermercado. A sacola tem o nome e o endereço do supermercado em letras enormes.

GARCÍA MÁRQUEZ - O supermercado tinha um sistema de vigilância eletrônica, uma câmera de vídeo gravava tudo o que acontecia lá dentro. A fita é salva e mostrada pela televisão. Todo mundo vê o suspeito. Mas o suspeito está irreconhecível, por causa do disfarce. O que a mulher encontra na sacola, no dia seguinte, são as peças desse disfarce: uma peruca, um bigode falso, óculos...

REYNALDO - Mas a partir do momento em que vê o suspeito na televisão, ela tem um palpite: é ele. Está irreconhecível, é verdade, mas tem alguma coisa naquele homem - um tique, o jeito de mover a cabeça - que o deleta.

GLÓRIA - a proposta parece boa, mas não me convence.

GARCÍA MÁRQUEZ - Depende, GLÓRIA. Uma pessoa pode se disfarçar tão bem que nem sua própria mãe é capaz de reconhecê-lo. De frente, quero dizer, porque de costas qualquer um reconhece qualquer pessoa, sempre. Aqui a mulher o reconhece - ou pelo menos suspeita - mas não diz nada. guarda essa impressão e começa a investigar.

GLÓRIA - Agora sim, tenho a impressão de que encontramos o caminho.

GARCÍA MÁRQUEZ - Vou confessar uma coisa: no começo, achei que seria absolutamente impossível encaminhar a história por onde você queria. Achava tudo muito confuso. Como resolver os problemas que um atentado representa? Como tornar verossímil a conduta da mulher e do marido, quando ela, na frente do teatro, arranca o estojo das mãos dele? Como interpretar a atitude do homem, vendo a mulher se aproximar do palco levando a bomba? Mas agora estamos esboçando uma história possível. A forma pela qual ele vai matar a mulher não me preocupa. É um problema técnico, que a gente acaba resolvendo. O importante é esse passo prévio, quando ela o descobre, e a forma como ele irá tecendo a teia de aranha para que a mulher caia na armadilha sem perceber. O camarada é impiedoso, não tem nenhum escrúpulo. E isso não deixa de ser uma vantagem: vai nos permitir armar a história em meia hora.

GLÓRIA - A única coisa que lamento é que se perca o caráter não verbal da história. Eu havia concebido uma história sem diálogos.

GARCÍA MÁRQUEZ - E por que não? Vamos fazer um filme mudo.

GLÓRIA - Exceto a televisão. O locutor do noticiário pode falar.

REYNALDO - E o que ele diz é que todas as pessoas que aparecem no vídeo já se apresentaram, voluntariamente, à polícia, ou então estão sendo localizadas... todas, menos esse homem aí, cuja imagem vemos em câmera lenta. E o homem é, justamente o que ela reconhece.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não vá complicar demais a vida. O que se informa, no noticiário da televisão, é que a polícia está procurando aquele homem. Com isso, basta.

ROBERTO - GLÓRIA, agora eu lembro que na sua versão, a original, havia diálogos, sim: o da mulher falando por telefone com o sujeito do teatro: "Não, senhora, sexta-feira o primeiro violino...".

GLÓRIA - Essa ia ser a única frase no filme inteiro.

ROBERTO - Se você usar poucos diálogos no filme - diálogos curtos e contundentes - o espectador acabará tendo a impressão de que é um filme mudo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Você tem razão: fazer um filme totalmente mudo é uma exibição técnica desnecessária.

ROBERTO - Quando ela vê a imagem do suspeito na televisão, não deve ter certeza de que é o seu marido. Tem dúvidas. Assim estará sendo criada uma tensão: será que ela sabe, será que não sabe?

GARCÍA MÁRQUEZ - A tensão surge quando ela começa a remexer a casa, e se intensifica quando o espectador intui que o marido está preparando uma armadilha para a mulher.

ROBERTO - Por que não desenvolver as duas linhas de tensão ao mesmo tempo?

GARCÍA MÁRQUEZ - Porque é mais complicado, e não justifica o esforço.

ROBERTO - Seja como for, aumenta o nível de intriga do filme.

GLÓRIA - Nós vemos o marido preparando o atentado seguinte desta vez, com a ajuda da mulher -, mas ainda não suspeitamos que a vítima será ela.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ela morre, a polícia identifica o cadáver e, naturalmente, vai informar ao marido o que aconteceu. Nesse momento a polícia ainda não suspeita dele, mas há alguma coisa estranha... GLÓRIA - Um detalhe qualquer o delata. Poderia estar relacionado com o violino.

GARCÍA MÁRQUEZ - O que o filme conta é a preparação de um crime perfeito. Mas o que parece estar contando é a preparação de um atentado, com a mulher como centro da operação. Claro que o marido não pode pedir a ela:

“Por favor leva essa roupa na lavanderia para mim”. Tem que pedir alguma coisa importante, para que ela se sinta motivada. Estou pensando no líder sindical: por que ele não pede a ela que ajude nesse atentado?

REYNALDO - Eu gostaria que a gente explorasse a idéia, um pouco cruel e disparatada, do “terrorismo cotidiano”. Uma sexta-feira o camarada manda um supermercado pelos ares, na sexta seguinte liquida uma figura pública... e faz isso da mesma forma que os músicos - no nosso caso, o violinista - tocam hoje Schubert e, amanhã, Beethoven: por hábito. O que me interessa é ressaltar o nexa que existe entre rotina e amoralidade.

GLÓRIA - Tudo isso é muito abstrato.

REYNALDO - São idéias...

GLÓRIA - Quero saber em que ponta estamos. O que está, por exemplo, motivando a mulher? Ciúme ou a suspeita de que o marido é o homem do supermercado?

REYNALDO - No começo, ciúme.

GLÓRIA - Ela suspeita que o marido tem uma amante. E tentando confirmar isso, descobre que ele é um terrorista, e não um DomJuan.

GARCÍA MÁRQUEZ - Nós não podemos retroceder. Achei que havia consensoem relação a um ponto: a filme começaria no supermercado. É um delito - e horrroso -, mas que nos obriga a mostrar o processo de investigação policial.

GLÓRIA - Pois é, mas eu prefiro que não exista nenhuma investigação.

SOCORRO - Tem uma investigação - é preciso ter -, mas ela não aparece no filme. A figura misteriosa do supermercado serve para que a gente ponha a mulher em movimento.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ela telefonou para o teatro no momento em que ele entrou no supermercado. "Não, senhora, sexta-feira..." etc. Ai está o motivo. Até aí, o motivo principal poderia ser ciúme. Ela começa imediatamente a revistar a casa, procurando um sinal de culpa? Encontra, por acaso, a peruca ou uma caixa de maquiagem entre as coisas dele? De noite, quando os dois assistem ao jornal na televisão, ela fica olhando fixo para o suspeito. Não diz nada, mas intui - ou melhor, sabe - que é o marido.

ROBERTO - Eu gosto da idéia de que ela descubra que o marido é o terrorista, mas movida pelo ciúme.

GARCÍA MÁRQUEZ - Esse é um motivo que a gente não consegue manter por muito tempo, a não ser que faça outro filme.

REYNALDO - Vamos tentar manter a idéia do atentado semanal. É um pouco grotesca, reconheço, mas diz muito sobre o caráter frio e desumano do terrorismo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Vamos deixar para estudar isso mais adiante. Nós precisamos agarrar a alternativa que mais nos atraia, a que mais convenha ao desenvolvimento da história.

MARCOS - Estou pensando o seguinte: o camarada do supermercado está de chapéu. Nesta noite, quando o violinista e a mulher estão vendo o noticiário na televisão, ela vê a imagem do suspeito de costas... Levanta,

vai até o armário, tira uma caixa de chapéu, abre, vê que está vazia. “Onde está o seu chapéu de inverno?”, pergunta. E faz a pergunta de tal maneira, que ele sente que a mulher está dizendo: “Não adianta mentir, eu sei que foi você.”

GARCÍA MÁRQUEZ - Isso nos dá outra opção: assim, ela não precisa investigar nada.

VICTORIA - Os ciúmes aguçaram os seus sentidos. Já sabe que o marido esconde alguma coisa - faz isso toda sexta-feira de manhã -, e por isso, quando na noite dessa sexta-feira ela vê o sujeito com chapéu na televisão...

GARCÍA MÁRQUEZ - Pode ser até que ela se alegre e peça perdão ao marido, ao ver que suas suspeitas eram injustas... Da amante quero dizer.

VICTORIA - Os ciúmes a levaram a revistar a casa inteira, buscando as provas do delito - um lenço manchado de batom, um fio de cabelo louro na lapela do terno... - e nessa busca, ela encontra uma coisa estranha, que não sabe como explicar..

CECÍLIA - O ideal é que fosse algum objeto tipicamente feminino, mas que para ele pudesse, ao mesmo tempo, servir para outras coisas, que já vamos ver quais são...

GARCÍA MÁRQUEZ - Eu consideraria, de qualquer modo, a possibilidade de começar com o supermercado, o que significa começar com o verdadeiro drama, aquele que conduz ao desenlace. A questão do ciúme é um conflito falso, um simulacro. Pode estar latente alguns minutos, mas se desvanece em seguida, com o episódio da televisão. Esse é o detonador: o marido foi descoberto pela mulher. O resto do filme seria dedicado a contar como ele se arranja para se livrar dela. É preciso contar isso em menos de trinta minutos.

ROBERTO - Ao ver que foi descoberto, ele vai fingir que a ama como nunca. É como se agora, ao somá-la aos seus planos terroristas, ele a redescobrisse como camarada, e até mesmo com mulher... Vão viver uma segunda lua-de-mel, os momentos mais felizes da sua vida... e tudo isso será apenas um engano premeditado.

GARCÍA MÁRQUEZ - O que me preocupa é a idéia de que o crime político possa ser confundido com um crime passional.

ROBERTO - E que nesse caso, os dois elementos se misturam.

GARCÍA MÁRQUEZ - Quando a gente tem uma boa história, que pode ser contada de maneira clara e simples, deve evitar a tentação de complicá-la. O violinista precisa matar a mulher, mesmo que a ame. Tem que passar por cima de qualquer tipo de considerações - inclusive as sentimentais - para cumprir as normas de segurança. Isso torna tudo mais dramático.

SOCORRO - Isso é verdade no ponto de vista dele, mas o elemento do ciúme e do falso romance enriquecem o personagem dela.

GARCÍA MÁRQUEZ - Por que não desenvolvemos as duas opções separadas? Uma seguiria as duas linhas - o simulacro duplo -, a outra, uma linha só, a do dever profissional. Ele mata a mulher porque não tem outra alternativa. Vamos desenvolver as duas opções, e veremos que problemas cada uma traz.

GLÓRIA - Para mim, o sujeito é exatamente assim, como você o descreve: frio, capaz de qualquer coisa.

GARCÍA MÁRQUEZ - Para falar claro: um tremendo filho da puta.

ROBERTO - E também não seria isso - e talvez até mais - se simular um entusiasmo súbito pela mulher?

GARCÍA MÁRQUEZ - É que ele não precisa fazer isso para matá-la. Não precisa fingir que a ama, para dar a bomba a ela; o que precisa é ser fanático, acreditar que acima de tudo existe a sua causa.

REYNALDO - Ele pensa, como todo bom terrorista, que o fim justifica os meios. Mas sente que precisar eliminar a mulher é um sacrifício.

GARCÍA MÁRQUEZ - Porque, no fundo, ele a ama.

SOCORRO - E por que não podemos brincar com um conflito de sentimentos? Hoje ele a ama, amanhã finge que ama... por que não? As duas coisas são possíveis. O homem é um tipo frio implacável, mas de repente tem uma crise emocional, mesmo que seja passageira... E tudo isso também pode enriquecer o personagens da mulher.

GARCÍA MÁRQUEZ - O fato concreto, certo, é que ele vai matá-la. E vai fazer isso contando com um alibi perfeito. Eu gosto da idéia de que passe por cima de tudo, inclusive do amor, porque quanto mais implacável ele for, e mais brutal for a morte da mulher, melhor.

GLÓRIA - Deus te perdoe!

ROBERTO - E se a bomba, por algum erro de cálculo, explodisse nele?

REYNALDO - O que a gente ganha com isso?

SOCORRO - Confirmar a idéia de que o crime não compensa.

REYNALDO - Ou que a justiça divina existe.

GARCÍA MÁRQUEZ - O sujeito se reúne com os membros da sua organização e conta a novidade: “Minha mulher sabe”. “Então você tem de matá-la”. E ponto final.

GLÓRIA - Gostei: que seja a organização terrorista que decida que é preciso liquidar a mulher: Assim, tudo fica mais frio, mais impessoal: ele só cumpre ordens, feito um autômato.

GARCÍA MÁRQUEZ - “Ou você mata”, dizem a ele, “ou nós matamos”. E ele sabe muito bem o que isso quer dizer.

ROBERTO - Se ele a ama tanto como vocês dizem, por que não foge com ela?

GARCÍA MÁRQUEZ - Porque este é um filme selvagem.

GLÓRIA - Tenho um montão de anotações. Vou trabalhar.

História de uma vingança

ROBERTO - Acho bom avisar que trouxe uma história complicada.

VICTORIA - Tem título?

ROBERTO - Ainda não. É a história de um preso recém-saído da cadeia.

Ficou preso quarenta e cinco anos. Está velho. Podemos chama-lo de João.

VICTORIA - Qual a idade do homem?

ROBERTO - Agora? Setenta e cinco anos, setenta... Acaba de cumprir sua pena. Está na rua há algumas horas. Não tem para onde ir. Caminha assustado por um bairro periférico da cidade, uma cidade grande, que poderia ser São Paulo. João não agüenta o barulho, o trânsito infernal, a vertigem da vida urbana... Vê um bar – um velho botequim cheio de espelhos, com mesinhas de mármore e cadeiras de madeira - e entra suspirando, como se enfim tivesse encontrado o refúgio que procurava. Senta e pede uma bebida. Olha para o espelho, distraído, e vê seus cabelos brancos, seu rosto sulcado pelas rugas, e murmura: “Eu daria qualquer coisa para poder voltar atrás e começar de novo”. Sua voz soa no fundo do espelho, como um eco, como a voz da Morte. E João ouve que a mesma voz diz: “Eu concedo a você esse desejo, mas com uma condição: que esqueça o passado. No passado estão as sombras.

GARCÍA MÁRQUEZ - Isso ainda não sabemos, mas suspeito que sim, que quando ela se olhe no espelho ouvirá em off. Ou as vozes, porque ela

também fala, lembre-se disso, e ‘ouve’ a própria voz. Está reconstruindo mentalmente o diálogo da sessão de análise, embora com os papéis invertidos. A capitulação que se produz como consequência desse diálogo também é ao contrário, porque é uma capitulação no bom sentido. A partir daí, ela assume sua realidade, a da sua própria vida.

MARCOS - Por que ela decide descer para a festa?

CECÍLIA - Porque ela mesma se psicanalisa.

ROBERTO - Para mim, isso não está muito claro. E acho que a falha está no primeiro encontro dos dois. Não resolvemos esse problema.

GARCÍA MÁRQUEZ - Você não está pensando que ela desceu porque se apaixonou por ele... Pode até ser que se apaixone depois que for dormir, mas agora ela só está buscando um flerte.

ELID - Ela encontrou, no argentino, seu tocador de maracas...

ROBERTO - Não acho que seja preciso alguém ir para a cama, ou, pelo menos, por enquanto, ou não neste filme. O que acho é, primeiro, que não conhecemos realmente o argentino, e, segundo, que por isso mesmo não desenvolvemos o primeiro encontro dos dois, porque não saberíamos como resolvê-lo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Por que não deixamos as novas sugestões para depois que a estrutura estiver pronta? Do contrário, o que aceitarmos como consenso agora será derrubado um minuto mais tarde, e precisamos impedir isso do jeito que for: Vocês estão agrupando as vacas antes de terem erguido a cerca.

CECÍLIA - Eu anotei tudo. Aqui, na anotação número treze, está: “Ela está de volta ao seu quarto, chega o carrinho com a comida, ela se olha no espelho e, enfim, se rende”...

GARCÍA MÁRQUEZ - Desce para a festa, se reúne com o sujeito e dança um tango com ele...

ROBERTO - Está radiante, vestida com uma roupa azul e branca, como a bandeira.

CECÍLIA - Anotação número catorze: “Vemos a mulher entrando, mas do ponto de vista do argentino”.

REYNALDO - Ela se encontrou. Agora poderia se chamar Libertad Lamarque, ou melhor ainda, Imperio Argentina.

GARCÍA MÁRQUEZ - E o filme deveria se chamar Último Tango no caribe.

REYNALDO - A dança é uma citação de Rodolfo Valentino, do mesmo jeito que o helicóptero era uma citação de A Doce Vida... me refiro à cena em que Valentino dança assim, de perfil, com o enquadramento picado, e, de repente, a câmera se aproxima e fica assim... Essa cena marcou época.

GARCÍA MÁRQUEZ - Todo mundo sai dançando, mas no final deixam os dois sozinhos... O que você acha, MARCOS? Tem alguma coisa nesta história que você não goste?

O Inferno tão temido

MARCOS - A única coisa da qual eu não gosto é a maneira como vemos a transformação dela, sua decisão de ir à festa. Acho precipitada. A ordem é esta: ela vê o touro esquartejado e sente náusea; volta ao quarto passando mal; deixa entrar o carrinho com o prato de churrasco; olha a carne e vomita; deita na cama para chorar, sentindo-se a mulher mais infeliz do mundo... É então que começa o diálogo na frente do espelho?

Para que uma pessoa que se encontre nessa situação consiga reagir e decida se vestir, se arrumar, apresentar-se sorridente numa festa... bem é preciso mais do que uma sessão de psicanálise.

REYNALDO - Mas aí há uma falha na sucessão dos fatos. A verdadeira crise acontece diante do touro esquartejado, e não na frente do prato de carne. Ela vomita lá embaixo, ao sair da cozinha. É essa, falando de maneira literal, a sua catarse.

CECÍLIA - Cuidado com o tom. A comédia está ficando séria demais.

GARCÍA MÁRQUEZ - Essa seqüência da qual você está falando, Marcos, tem realmente um começo, um meio e um fim?

ELID - O elo quebrado, nessa corrente, é o do espelho. Não sentíamos que fosse uma motivação suficiente.

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas, será que ela sentia? Como psicóloga, tem uma capacidade de introspecção muito maior que a nossa. Se não é capaz de fazer uma reflexão profunda num momento de crise como este, então nós nos enganamos de personagem...

MANOLO - O carrinho com o churrasco no quarto é um pequeno Cavalo de Tróia... É aí que ela sente que violam a sua privacidade, que invadem seu reduto...

VICTORIA - A República Argentina empurra e humilha a pobre psicóloga argentina.

GLÓRIA - Enquanto ela sai da cozinha, volta ao quarto e enfrenta a crise, lá embaixo estão assando o boi e ela tem tempo para serenar e iniciar seu diálogo imaginário com a paciente.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não trabalhamos esse diálogo ainda, não sabemos como ele é.

SOCORRO - Ele acontece antes ou depois da chegada do carrinho?

REYNALDO - Depois. A chegada do carrinho marca, para ela, o momento da sua aproximação emocional com o sujeito, ou seja, sua relação com os argentinos em geral e com esse cara em particular... Esse gesto a reconcilia com o seu mundo. E, por isso, ela agora tira a tampa da bandeja do churrasco, olha a carne e acha que é apetitosa. Pode ser até que prove um pedaço. A reflexão começa aí.

SOCORRO - Ela prova a mesma carne que há alguns minutos a fez vomitar?

REYNALDO - Aquela carne era crua, sanguinolenta. Esta carne é um delicioso bife argentino.

MARCOS - Talvez aconteça, aqui, um problema de tempo. É preciso dar a ela uma verdadeira oportunidade para pensar. Ela poderia sair horrorizada da cozinha e do hotel, e começar a caminhar sozinha pela praia. Aí, nós voltaríamos aos estereótipos visuais o crepúsculo, as palmeiras, as silhuetas a contraluz... como se ela estivesse recuperando seu projeto original. E, de repente, a voz da paciente.

REYNALDO - Acho que tirar a mulher do hotel seria um erro.

GARCÍA MÁRQUEZ - É verdade. Se ela sair do hotel, sai do problema.

MARCOS - Mas o desafio que faz com que ela ceda continua sendo fraco para mim. Não me convence.

GARCÍA MÁRQUEZ - Se eu tivesse uma proposta melhor, faria, Marcos mas acontece que não tenho. Não me ocorre nenhuma outra idéia. Estaremos buscando caminhos diferentes, sem perceber? Não será que você está querendo achar uma solução muito dramática, e nós continuamos no plano da comédia? ROBERTO - O que precisamos encontrar é um bom elemento de humor negro.

GARCÍA MÁRQUEZ - Lá estão os açougueiros argentinos, felizes da vida. Fazendo piadinhas e dizendo coisas engraçadíssimas enquanto esquartejam o touro.

SOCORRO - Aliás, quero dizer que essa idéia do vômito não me agrada nem um pouco.

GARCÍA MÁRQUEZ - Já sei que, na hora da verdade, o vômito não vai ser filmado. Os diretores se atrevem a mostrar náusea, por exemplo, mas não chegam no vômito nunca. E, se filmam, depois cortam fora. MARCOS - Esse é um detalhe que não me preocupa.

GARCÍA MÁRQUEZ - Já sei. Você está preocupado com a força dos fatores que levam a mulher a tomar a decisão de ir à festa. MARCOS - Exatamente. Quando chegamos a esse momento e dizemos “pronto”, eu, simplesmente, não sinto isso, não acredito nisso.

ELID - É Verdade que ela está acostumada à introspecção, mas quando decide viajar ao Caribe já não é uma psicóloga, é uma pobre mulher que quer viver uma aventura. O que prevalece agora não é o racional é o emocional. E quando seu projeto fracassa e ela percebe que não pode fugir, recupera sua personalidade anterior.

VICTORIA - Como um mecanismo defensivo.

REYNALDO - Como Dom Quixote em seu leito de morte. O próprio ato de reflexão a devolve ao consultório, ao ponto de partida.

ROBERTO - Poderíamos fazer com que a paciente, no consultório, tenha feito a psicóloga dizer alguma coisa que agora repete, algo assim como “nós não escolhemos o lugar onde nascemos”, ou “ninguém escolheu o país em que nasceu”.

GARCÍA MÁRQUEZ - É melhor que seja o contrário. É ela quem diz isso à sua paciente. E, agora, lembra. Há uma linda frase de Che Guevara, que diz: “A saudade começa com a comida”. É verdade. A gente sente a mordida da saudade quando estamos longe do nosso país e temos, de repente, vontade de comer coisas que comíamos quando éramos criança.

MARCOS - Ela tem de perguntar a si mesma: “Que diabos de profissional eu sou, dizendo coisas que não sou capaz de assumir?”.

DENISE - É a fórmula clássica da moral dupla: “Faz o que eu digo, e não o que eu faço”.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ela não terá outro remédio além de chegar a esta conclusão: “Quem está mal sou eu, e não o meu país”. É ela quem tem que mudar. Ao assumir isso, ela se abre tanto às misérias quanto às grandezas de seu país.

MARCOS - De repente, na festa, ela começa a pedir notícias da Argentina aos seus compatriotas, como se estivesse longe há muito tempo.

SOCORRO - E se empolga com a possibilidade de que o seu time ganhe, de três a zero, do resto do mundo.

ELID - O argentino mandou, no carrinho, um cartão, e o que está escrito nesse cartão a comove.

GARCÍA MÁRQUEZ - Senhoras e senhores, apertem os cintos: o tocador de maracas voltou de Caracas! E ela imediatamente nota que o fulano não vale nem dez réis de mel coado. Para a outra, pode valer; para ela, não. Era uma ilusão à toa da paciente.

MARCOS - Agora, quem sente saudades sou eu... Acabo de lembrar que, na verdade, queria fazer um filme sobre as maracas...

GARCÍA MÁRQUEZ - Sou solidário com você na sua dor. Há anos eu queria escrever sobre uma viagem pelo rio Magdalena, e o que saiu foi a vida de Simón Bolívar. Uma viagensinha simples pelo Magdalena acabou virando uma confusão sem fim... uma confusão com a Academia de História, com a Academia nacional... Desde que eu era menino sonhava com essa viagem, e me perguntava como conseguir; e, um belo dia, disse: "Já sei. Vou pôr o Bolívar nessa". E comecei a estudar Bolívar, saber como era, que jeito tinha... E quando enfim me sentei para escrever sobre a viagem, um montão de anos depois, o que saiu foi a última viagem de Bolívar. Com você, Marcos, aconteceu a mesma coisa com a imagem do helicóptero e do touro, que foi o seu ponto de partida.

MARCOS - O helicóptero sozinho. O touro chegou depois.

GARCÍA MÁRQUEZ - E veja só onde é que viemos parar! É preciso ter fé em qualquer imagem original, que nos diga alguma coisa; se diz alguma coisa, é, quase sempre, porque tem algo dentro. Por isso eu confio no meu guarda-chuva, aquele guarda-chuva do qual falei no primeiro dia, lembram?

ROBERTO - Vocês perdoem a minha insistência, mas continuo achando que o personagem do argentino não tem força suficiente. GLÓRIA - Só que agora ficou claro que esta não é a história de uma donzela. É a história de uma relação difícil, a da psicóloga consigo mesma e com seu país. O sujeito passou a ser um elemento a mais, um simples elo de ligação da 'conexão argentina'.

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas, sem ele, não teríamos filme. É o gesto dele que a obriga a pensar.

ROBERTO - Repito: eu não consigo ver esse gesto como um detonador convincente.

GLÓRIA - O gesto não é o detonador: é o fator detonante. O verdadeiro detonador é o diálogo dela com a paciente.

ROBERTO - Isso aí é literatura.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ora, e o que você tem contra a literatura?

ROBERTO - Nada, nada. Eu adoro literatura.

GARCÍA MÁRQUEZ - Então, por que esse desprezo?

ROBERTO - Porque estamos fazendo cinema.

GARCÍA MÁRQUEZ - Estamos fazendo roteiros.

GLÓRIA - O diálogo dos dois não pode ser considerado 'literatura' e nada mais. Além das palavras, existe aqui uma série de situações e sensações que obrigam a psicóloga a pensar, a refletir.

ROBERTO - Quem tem de pensar é o espectador, e não ela.

GARCÍA MÁRQUEZ - E se a gente cortasse fora o argentino, o que iria acontecer?

MARCOS - Talvez não aconteça nada. Ele já é, como Glória dizia muito bem, um elemento secundário no filme.

VICTORIA - Um momento: então, quem vai fazer o convite? Quem vai mandar o carrinho com a comida?

GARCÍA MÁRQUEZ - O chefe de relações públicas do hotel.

MARCOS - E qualquer um pode dançar o tango com ela.

GARCÍA MÁRQUEZ - O primeiro que pedir. O sujeito não é imprescindível. Nós pusemos esse sujeito aí só para que ela tivesse um interlocutor.

MARCOS - Ai, meu Deus! Não é mais um filme sobre os trópicos, nem um filme sobre o sul da América do Sul...

GARCÍA MÁRQUEZ - É simplesmente a história de uma mulher que foi para os trópicos achando que ia encontrar o paraíso, e descobrir que ela vivia no paraíso, ou se você preferir, no inferno. A verdade do paraíso e do inferno sempre está em cada um, não está nunca em outro lugar. Nem sei mais quantos títulos a gente deu a este filme, mas de repente tive a seguinte idéia: poderia ser O Inferno tão Temido, por causa daquela frase de "Não se move, meu Deus, para amar-te" ...

REYNALDO - A idéia, então, poderia ser resumida assim: uma mulher foge do inferno, mas o inferno acaba alcançando-a...

CECÍLIA - Que curioso: uma nova versão de A Morte em Samarra...

GARCÍA MÁRQUEZ - Acho que fizemos um bom trabalho. Nossa tarefa não é tanto armar uma história - que, afinal, pode ou não servir -, mas sermos capazes de examinar o processo através do qual uma história é feita. O que sempre serve é a procura. É procurando a história que encontramos o método. VICTORIA - Ou seja, o que precisamos estudar é o mecanismo da busca.

GARCÍA MÁRQUEZ - Sim. Mas queria deixar claro, no nosso caso, que eu disse que esta história não sirva. Tem mais: se vocês não quiserem essa história, aceito como presente. Eu sei o que posso fazer com ela. MARCOS - Não: esta história já está madura: tem o helicóptero, o touro, o hotel, o time de futebol, o hino...

GARCÍA MÁRQUEZ - Tem tudo. Mas há coisas, como a festa, que precisam ser desenvolvidas.

GLÓRIA - E agora você a sente sua, Marcos? Já acredita nela?

GARCÍA MÁRQUEZ - Eu me preocupo com o seguinte: que você encontre falhas na história, e consiga identificá-las. Uma coisa, eu posso dizer: estruturalmente, não tem grandes fissuras. E isso é o que importa. Mas ainda é preciso definir, polir, ajustar.. Dentro do relato é preciso estabelecer categorias, como no boxe.

MARCOS - Eu estou de acordo com o peso que ela tem.

GARCÍA MÁRQUEZ - Estamos fazendo uma diversão para televisão para ganhar dinheiro, um dinheiro que não é nem para o nosso bolso. Portanto, o produto tem que ter sua dignidade. Eu acho que tem. E verdade que não estamos elaborando o roteiro de Xogum. Se você quiser fazer o seu Xogum, Marcos, tudo bem, fazemos. Vai ser um pouquinho mais difícil, mas no final a gente consegue. Agora, tem uma coisa: nós temos de trabalhar sempre nossos projetos como se fossem pesos-pesados, como se todos tivessem que ter a a mesma pegada de um peso-pesado.

MARCOS - Bem, se for assim, não deveríamos começar por questionarmos se uma psicóloga é o tipo de personagem adequado para uma comédia de televisão?

GARCÍA MÁRQUEZ - O questionamento é inevitável. Forma parte da busca. É uma premissa do trabalho criador, e vale tanto se você quer vender uma

comédia para a televisão quanto filmar Cidadão Kane. Para sair lutando com dignidade, um peso-leve tem que estar na melhor forma possível, do mesmo jeito que um pesopesado. Se para você uma idéia como a de Cidadão Kane é realmente mente atraente, ponha mãos à obra que você acaba alcançando com com ela, em seu nível, algo digno de Cidadão Kane. Mas se a idéia não convence você, se você não acha que pode fazer com ela o filme da sua vida...

MARCOS - Eu garanto que sim, que nesta história há muitos elementos que eu incluiria, sem dúvida, no filme da minha vida.

GARCÍA MÁRQUEZ - Então, você pode se dar por satisfeito, em se tratando do seu primeiro filme. Quando eu terminei O Veneno da Madrugada, meu primeiro romance, dei os originais a vários amigos, desses que costumam ser muito críticos, e eles me disseram: "Parabéns, é boa, mas, claro, não é um grande livro". Devem ter notado alguma coisa no meu rosto, porque se apressaram a acrescentar: "Nenhum, primeiro romance é um grande romance". Sofri uma desilusão tremenda. Pensava: "Agora sim me danei. Sou incapaz de escrever alguma coisa melhor do que esse livro". Senti que o meu mundo caía, e não conseguia parar de repetir: "Eu me danei, me danei...".

MARCOS - Pois eu, em compensação, me salvei. Eu me sinto profundamente satisfeito com o nosso trabalho.

GARCÍA MÁRQUEZ - Só que eu acho que estou vendo na sua cara uma sombra de dúvida. Veja bem, meu problema já não é com a história: agora, é com você. Vamos dar um tempo. Você vai para o seu quarto, descansa, ouve um pouco de música, pensa no assunto e depois a gente conversa.

MARCOS - Tudo bem.

GARCÍA MÁRQUEZ - O filme da sua vida não vai ser de meia hora. Se bem que poderia ser de uma hora, como A História Imortal, de Orson Welles... Vocês viram esse filme? Um filme tremendo! É a história de um marinheiro que volta para casa. O personagem feminino é da Jeanne Moreau.

ROBERTO - Não há quem consiga tirar da minha cabeça que alguma coisa muito importante escapou da nossa análise... Tomara que não seja a chave deste filme...

GLÓRIA - Uma espécie de Rosebud?

GARCÍA MÁRQUEZ - Estou vendo que aqui, nesta escaleta, falta alguma coisa no ponto número catorze. A seqüência está aqui mas incompleta.

Isso faz que esta estrutura seja muito vulnerável, porque se empacamos aqui, MARCOS, nunca saberíamos a razão de...

VICTORIA - Eu acho que para os efeitos do roteiro não devemos esquecer ou desprezar a proposta original: "Uma psicóloga que nunca teve um caso de amor de repente acaba tendo dois, numa ilha do Caribe". É verdade que a aventura com o argentino não é essencial, mas não deixa de ser interessante o fato de que ela nunca encontrasse em seu país o príncipe encantado, e que de repente aqui, no Caribe, viva sua aventura com esse sujeito e, ao mesmo tempo, se reconcilie com seu país. Que aqui, num mundo tão diferente do seu, suas contradições sejam resolvidas: não deixa de ser uma metáfora atraente.

DENISE - Vamos supor que, para ela, daqui em diante, será como o tango: "Não haverá mais penas nem esquecimentos"...

MARCOS - No Caribe, ela encontra o amor.

GARCÍA MÁRQUEZ - No Caribe, mas também do lado de casa, na pessoa do seu vizinho... O que mais você quer, Marcos? Veja só: você chegou aqui com uma mulher que vê um helicóptero descendo enquanto toma sol numa piscina, e veja onde já estamos: num legítimo tango...

MARCOS - Mas eu não estou me queixando. De verdade!

SOCORRO - Pode até ser que a gente não tenha acrescentado grande coisa, meu caro, mas enfim... a cavalo dado...

MARCOS - Vou estudar cuidadosamente a estrutura. Se eu encontrar alguma falha, podemos discuti-la depois.

GARCÍA MÁRQUEZ - Se conseguirmos encontrar uma boa estrutura, o resto a gente resolve fácil. Vocês lembram da história de Édipo Rei? Édipo é um pobre coitado que vai por uma estrada, como a Tebas. Uns ladrões o assaltam. Édipo mata os ladrões. Quando chega a Tebas, é premiado: se casa com a rainha, que perdera o marido. Édipo vira rei. Uma peste desaba sobre Tebas, e Édipo vai consultar a pitonisa. "Quando se descobrir quem matou o rei, teu antecessor", vaticina a pitonisa, "a peste acabará". Édipo começa a investigar e acaba notando várias coisas: que ele era o herdeiro natural do trono de Tebas, que um dos supostos ladrões que ele matou era, na verdade, seu pai, e que a rainha, com quem havia se casado, era sua própria mãe. Desta forma ele cumpria um agouro da pitonisa, que existia desde a época em que Édipo nasceu. Segundo essa previsão, aquele menino, filho do rei, acabaria matando o pai e casando com a mãe. Para

impedir que a profecia fosse cumprida, seu próprio pai havia mandado matá-lo, mas o encarregado de cumprir a ordem ficou com pena e desobedeceu. O que vocês acham disso? É uma estrutura perfeita, sem nenhuma trinca, sem altos e baixos. Dentro dessa estrutura, a gente pode colocar o que quiser. Na verdade, é isso que vem sendo feito há quatrocentos e cinquenta anos. Aliás, é exatamente o que pretendo fazer no roteiro de um filme que irá se chamar Édipo Prefeito. Um homem é nomeado prefeito de uma cidadezinha, na Colômbia, para que tente acabar com a violência. No final, o homem descobre que ele mesmo é a causa da violência que tenta combater.

GLÓRIA - Por que não recapitulamos sobre nossa proposta de estrutura? Continuamos com medo de que existam fios soltos...

CECÍLIA - O grande problema parece estar entre os pontos treze e catorze: a decisão de ela ir à festa - e que nós chamamos aqui de sua capitulação, sua desistência, sua rendição - e a chegada a festa, com tudo que acontece depois.

ELID - Mas há coisas que despertaram rejeição e outras que despertaram consenso. Por exemplo, a idéia de tirá-la do hotel, e a de abrir mão do argentino...

MANOLO - Isso nos obrigaria a refazer a escaleta inteira. O que não ficou claro para mim foi a proposta da montagem paralela, com o diálogo dela com a paciente, por um lado, e o esquartejamento, por outro.

DENISE - Sobre isso, não houve nem deixou de haver consenso...

REYNALDO - A festa poderia ter duas 'etapas' - uma matinée, e uma noite de gala. O touro desfilaria na matinée, e de noite seria papado no jantar..

CECÍLIA - Ou seja, o touro estaria desfilando enquanto ela, em seu quarto, está tentando, por telefone, mudar de hotel e, além disso, vendo pela televisão a entrevista do argentino.

SOCORRO - Depois, ela, tentando fugir, iria parar na cozinha, onde já começaram a esquartejar o touro. Ela sobe ao quarto, onde toma um comprimido para dormir, e fica adormecida ou semi-adormecida; saímos ao corredor, para facilitar a elipse, e vemos chegar o carrinho com o churrasco.

REYNALDO - E em seguida acontece a reflexão, o diálogo na frente do espelho...

DENISE - Havia um convite anterior, do argentino.

CECÍLIA - Ele mesmo levou o convite ao quarto da mulher, no momento em que ela estava querendo descer para tentar escapar.

REYNALDO - Naquele momento, ela estava indo para a matinée. O convite que levou era para a noite de gala.

ROBERTO - Seja como for, é preciso ver como se cruzam, aí, as ações e os tempos.

GARCÍA MÁRQUEZ - Muito bem, Marcos: agora, você tem de começar a trabalhar. Temos aqui uma estrutura, isso não se discute. É verdade que a estrutura não é a história, mas é o que impede que a história se esparrame ou perca o rumo. Se trocarmos agora essa estrutura, não sobraria pedra sobre pedra. Podemos até fazer uma tentativa, porque faz parte do nosso jogo. A Oficina é um jogo no qual estudamos a dinâmica de grupo aplicada à produção artística. É uma operação de brain-storming aplicada a uma história, uma idéia, uma imagem, qualquer coisa que possa chegar a se converter num filme. Aqui nos conhecemos mutuamente, sabemos como pensa cada um de nós, qual a corda de cada um que vibra, em que aspectos o talento se manifesta melhor, e a faísca, a cultura, a experiência, e a habilidade de cada um. E então vemos como, através do debate, todos esses elementos vão se encaixando e se completando mutuamente, como num quebra-cabeças. Isso é o que costuma ser chamado de trabalho em equipe. Um trabalho, aliás, que não pode ser feito por um romancista, porque o trabalho de escrever romances é absolutamente pessoal. Será que alguma vez haverá um diretor que vá para a rua, câmera na mão, para começar a 'escrever' seu filme ali, na frente dos atores? Seria um grande dia para o cinema... Mas enquanto for preciso escrever um roteiro para rodar um filme, o cinema - ou pelo menos o cinema de ficção - estará submetido à literatura. Sem essa base literária mais estreita que ela seja, não haverá filmes. A gente se sente tentado a dizer que sem roteiristas não há cinema - repito, cinema argumental -, mas isso seria, talvez, superestimar o trabalho do roteirista, que é, em boa medida, um trabalho técnico. E hoje a grande falha no cinema, em todo mundo, não está na técnica - nem mesmo na técnica do roteiro, que poderíamos dizer que é uma técnica criadora -, e sim na falta de idéias originais. O que o cinema atual necessita é encontrar esse pobre coitado que um dia começa a imaginar uma mulher frustrada que está tomando sol ao lado da piscina e de repente vê aparecer um helicóptero. Não é qualquer um que tem uma

idéia dessas. Claro que, só com isso, não basta. Quantos terão imaginado essa cena, com helicóptero e até touro, e ficaram nisso? A idéia morre ao nascer, se dissermos a nós mesmos: “É perfeita, não vou mostrá-la a ninguém, não vou discuti-la com ninguém”... Oficinas como esta são feitas para quem não pensa assim.

No dia em que as sombras alcançarem você, volto para buscá-lo”. João fica atônito, não sabe o que dizer. Naquele momento o garçom traz a bebida. João bebe, pensativo, e murmura: “Aceito”. Quando torna a se olhar no espelho, vê um jovem. Gira a cabeça, surpreso, achando que havia algum jovem atrás dele. Nada disso: é ele mesmo, mas com quarenta anos a menos. Agora, não tem mais do que vinte e cinco anos. João mal crê no que vê. Olha seus documentos e, realmente, pela data de nascimento e pela fotografia, é agora um homem de vinte e cinco anos.

VICTORIA - Ele mesmo, como era quarenta anos antes, ou outra pessoa, completamente diferente?

ROBERTO - Ele mesmo, com a idade que tinha quando entrou na cadeia. João sai do bar, se hospeda numa pensão humilde, e começa a buscar trabalho nas vizinhanças. Tem que fazer filas enormes durante muitos dias, porque o desemprego é grande, mas finalmente começa a trabalhar como operário numa fábrica.

VICTORIA - Uma fábrica de quê?

ROBERTO - De relógios. E um belo dia, o dono da fábrica - ou da empresa que é dona da fábrica - manda chamá-lo. Estão despedindo muitos operários, e o empresário, ao ver o nome de João na lista nome e sobrenome - decidiu falar com ele. Todo mundo estranha, porque é raro que um grande empresário mande chamar um operário, ainda mais um recém-contratado...

SOCORRO - Mas se estão mandando gente embora, como foi que contrataram o João?

ROBERTO - Era um contrato de trabalhador temporário. A fábrica havia recebido um pedido urgente de relógios, e foi preciso reforçar a linha de montagem. A verdade é que o jovem João, ao ver o empresário, o reconhece imediatamente. O homem tem mais ou menos a mesma idade verdadeira do João - uns setenta anos mas para João seus traços são inconfundíveis, talvez porque tenha pensado nele - ou no jovem que aquele homem tinha sido durante anos e anos. João trata de se dominar:

Ouve, dentro de si, a voz cavernosa da Morte: “Esqueça o passado”. Controla seus nervos, a duras penas. O empresário, sorridente, explica que mandou chamá-lo porque João tem o mesmo nome e o mesmo sobrenome de um velho amigo seu, que ele não vê desde que era muito jovem. Diz que acha curioso, porque João inclusive se parece muito com o seu amigo, quando tinha a sua idade. “São lembranças da minha juventude em xis”, diz ele, e podemos até chamar a cidade de Bonaire, então ficaria assim: “São lembranças da minha juventude em Bonaire”, diz o velho, “de uma época na qual você ainda não havia nascido...”. O empresário quer que o jovem saiba, em homenagem ao seu falecido amigo - ele acha que o amigo morreu -, que vai garantir a João um emprego estável na sua empresa. Aquilo tudo acaba virando um capricho do velho ou uma história curiosa. João se despede sem revelar a verdadeira identidade.

VICTORIA - Mas reconheceu o velho. E a idade do velho corresponde aos cálculos de João...

ROBERTO - Passam-se os dias e João não consegue se conter: Aproveita e vai a Bonaire, sua cidade natal. Lá, na biblioteca, consulta velhos jornais locais. Num deles há a notícia de um roubo, do assalto a um banco, feito por três indivíduos, e de que um juiz - uma figura destacada na cidade - tinha sido morto no assalto. A culpa dessa morte caiu em cima dele, João, embora ele soubesse muito bem que o tiro tinha sido dado por um dos cúmplices - não podia garantir qual dos dois. Os cúmplices desapareceram sem deixar pistas.

VICTORIA - Por que João tem de ir a Bonaire para conseguir essa informação.

ROBERTO - A partir do momento em que foi preso, durante o assalto, ele não soube mais absolutamente nada do que tinha acontecido. Agora, quer saber. Quer descobrir o que aconteceu com seus dois cúmplices e, sobretudo, o que se falou da morte do juiz, do crime que o condenou injustamente. Só sabe que não foi ele quem atirou, e nada mais.

SOCORRO - Não é que ele perdeu a memória; é que ele não sabe mesmo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Foi preso e não soube o destino dos seus cúmplices. Era um homem sozinho, sem família. Ninguém mandou notícias para a cadeia.

Gloria - Ele acabou sendo o único culpado. Os outros dois fugiram e nunca mais se soube deles.

VICTORIA - Mas o espelho não tinha dito para ele esquecer o passado?

ROBERTO - Aí é que está o problema: ele quer, mas não consegue esquecer.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não obedece à Morte. E isso é grave.

ROBERTO - João é um bom trabalhador, tem muita experiência embora ninguém pudesse imaginar - e agora conta, além disso, com a simpatia do empresário. Assim, vai sendo promovido na fábrica ou na empresa, até chegar a ter um posto importante. Um belo dia o empresário manda chamá-lo, informa que está satisfeito com seu trabalho, e convida João a sair com ele. “Vamos tomar alguma coisa”, diz. Na realidade, o empresário - vocês já devem ter adivinhado que é o verdadeiro culpado, é quem atirou no juiz - não consegue viver com seu remorso e quer se redimir através daquele jovem, que lembra tanto seu companheiro de juventude. João e ele saem e nosso percebe, com surpresa, que o empresário se dirige justamente ao bar dos espelhos, o mesmo onde sua metamorfose ocorreu. Pedem uma garrafa e o empresário começa a beber sem moderação, uma atrás da outra. João mal prova a bebida. Deixa que o outro beba e fale pelos cotovelos. Na verdade, incita o outro a falar, mostrando-se muito interessado. Eu imagino esta seqüência como um pesadelo: o bar está cheio de gente, um ruído infernal, as imagens duplicando-se nos espelhos, o empresário bebendo e falando... E de repente João, ao ouvir o homem perguntar o que um homem que teria traído um amigo, destruído a vida do amigo para sempre, poderia fazer para se redimir ... “Nada”, diz João. “Não pode fazer nada, porque o que fez é imperdoável”.

SOCORRO - João suspeitava, mas precisava ter certeza.

ROBERTO - Agora, tem. Assim, alguns dias mais tarde, quando fica sozinho em seu escritório, tira da gaveta da escrivaninha umas cópias - dos jornais velhos, que encontrou em Bonaire – e começa a olhar para elas, uma por uma. Há uma fotocópia onde o próprio João aparece, algemado, sendo levado para a cadeia. João liga para o empresário pedindo que por favor dê uma passada na sua sala, porque tem uma coisa muito importante para mostrar. E quando o empresário entra, vê a parede empapelada pelos recortes, as fotocópias, e percebe tudo, embora não entenda nada. Dá na mesma. João já tirou um revólver e começou a disparar. O empresário se apoia numa cadeira, mortalmente ferido, e João se senta na frente dele e olha sem dizer nada. De repente, a cara de João começa a se cobrir de

rugas e seus cabelos vão embranquecendo. O empresário olha aquele rosto, apavorado. Não seria assim, na atualidade, o rosto do seu amigo, o velho amigo que ele achava que tinha morrido na cadeia? No momento em que empresário morre, João morre junto.

SOCORRO - Morre? Por quê?

ROBERTO- Porque a Morte veio buscá-lo. João rompeu o pacto.

SOCORRO- É um filme estranho.

ROBERTO - é um filme de vingança.

GARCÍA MÁRQUEZ - O problema é contar isso tudo em meia hora.

GLÓRIA - Aí existe uma contradição insolúvel: João pede à Morte outra oportunidade, e a primeira coisa que faz é romper o pacto. O filme começa falando de uma coisa, e em seguida, fala de outra.

ROBERTO - João tenta esquecer tudo, começa a trabalhar. Mas o destino o coloca de novo cara a cara com seu passado.

GARCÍA MÁRQUEZ - Eu não acredito, ROBERTO, que esse filme possa ter só meia hora.

ROBERTO - Eu acho que pode.

GARCÍA MÁRQUEZ - Bem, vamos ver.

VICTORIA - A maneira como João consegue trabalhar e vai sendo promovido é curiosa...

ROBERTO - Ele é um operário qualificado. Pode ser que tenha trabalhado na cadeia consertando relógios... e quero dizer que não escolhi uma fábrica de relógios ao acaso, mas porque nesta história tem tudo a ver com o Tempo. E em relação à promoção, acho que já expliquei: o empresário, porque tem a consciência culpada, favorece João.

GARCÍA MÁRQUEZ - Vai ser difícil contar em meia hora a história dessa ascensão meteórica... A menos, claro, que a gente use um narrador em off.

ROBERTO - Eu admito que o filme, tem um jeito meio insólito. É preciso encontrar o tom adequado.

GARCÍA MÁRQUEZ - Deveríamos tentar elaborar uma estrutura. Acho que só vamos saber exatamente o que acontece, ou pode acontecer, depois que tivermos uma estrutura que nos permita contar a história em meia hora.

REYNALDO - Por que não começamos por limpar o caminho? Podemos suprimir a peripécia da viagem a Bonaire, quando João vai consultar os

jornais locais. Podemos estabelecer isso como um fato consumado, ou seja, ele já tem os recortes de jornal em seu poder.

ROBERTO - Mas é assim que João começa a romper seu pacto com a Morte. Sua viagem é uma viagem ao passado...

VICTORIA - Então, João podia morrer por lá... o filme só teria cinco minutos...

REYNALDO - João pode sair da cadeia com os recortes. Carrega um embrulho com suas poucas coisas, e entre elas estão os recortes. Quando se hospeda na pensão - já é jovem, sua vida mudou radicalmente - tira suas coisas do pacote, para colocá-las no armário, e é então que vê aqueles papéis amarelados. Eles são o seu passado, uma coisa que João precisa esquecer, que se comprometeu a apagar da memória. Portanto, decide rasgá-los, jogá-los no lixo, mas vacila, dobra tudo com cuidado e guarda numa gaveta. Um erro grave.

GLÓRIA - A culpa clássica, o erro fatal de todas as tragédias...

REYNALDO - Mas a vida costuma debochar das nossas previsões: o jovem João acaba sendo um cara de sorte. Começa a subir na escala social. Eu creio que para resolver esse processo não é preciso recorrer a nenhum narrador. Podemos resolvê-lo visualmente. Lembro de um menino que queria aprender judô e se aproxima, com muito empenho, do velho mestre. O mestre concorda em aceitá-lo como discípulo. E aí vemos, de um modo muito simples como se dá o processo de aprendizagem: através da postura do menino, da maneira como se senta. No começo, com muita rigidez, depois com mais soltura, depois com elegância, depois com arrogância e finalmente com uma grande dignidade, como o próprio mestre. Num minuto ele percorre todo o trajeto, do fundo até o alto, através de uma simples sucessão de imagens.

ROBERTO - Os filmes para televisão têm que ser muito movidos, porque se não forem assim, os espectadores fazem zapping: mudam de canal. Devo reconhecer que me dá um trabalho enorme imaginar o movimento contínuo.

GARCÍA MÁRQUEZ - A técnica da telenovela, em compensação, é diferente: não acontece nada, mas a gente sempre acaba com a impressão de que alguma coisa está quase acontecendo. Por isso continuamos ali, esperando...

ROBERTO - Nos filmes americanos está sempre acontecendo alguma coisa. Em cada sequência, alguma coisa acontece...

GARCÍA MÁRQUEZ - Na história do preso, não é assim. Ou melhor, acontecem coisas tremendas, mas em espaços de tempo longos demais.

ROBERTO - Eu posso trazer outra história.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não. Nós não vamos desistir desta assim tão fácil: é um desafio que temos de enfrentar. Minha única preocupação é que, só dispomos de meia hora para contar essa vida. Poderíamos facilitar muito se João tivesse ruminado sua vingança na cadeia, durante esses anos todos, e ao sair fosse diretamente buscar seu cúmplice, o verdadeiro culpado.

ROBERTO - Seu objetivo não é a vingança. O que atormenta João é o fato de ser um velho, de haver perdido a vida na cadeia. Ele faria qualquer coisa para recuperar esses anos. Por isso quer voltar no tempo, ter outra oportunidade.

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas aqui não é o tempo que reverte, é a idade do personagem. O tempo passou. João está vivendo, com quarenta anos a menos, um tempo real, que já passou para todo mundo, inclusive para ele, exceto no que diz respeito ao seu aspecto físico. Ele volta a ter o aspecto de um jovem, mas isso é um disfarce: sua memória e seu caráter continuam intactos.

ROBERTO - João tenta mudar, quer viver outra vida, esquecer o passado, não deixar que as sombras o alcancem. Mas elas o alcançam, porque ninguém pode fugir das próprias sombras...

GARCÍA MÁRQUEZ - Ele não cumpre a sua parte no acordo. Põe uma armadilha para a Morte.

ROBERTO - Ou é a Morte que põe a armadilha para ele...

GARCÍA MÁRQUEZ - João está começando a trabalhar nessa fábrica de relógios... será que ele suspeitava que a fábrica é do seu antigo cúmplice?

ROBERTO - Nem pensava nisso.

GLÓRIA- E durante quarenta anos João nunca tentou saber, na cadeia, o que tinha acontecido com seus cúmplices? Não podia ficar sabendo pelos jornais?

ROBERTO - E o que o jornais sabiam? O único culpado foi ele.

GLÓRIA - Então, por um amigo...

ROBERTO- Que amigos? Fora os cúmplices, João não tinha amigos, nem parentes, nem nada.

SOCORRO- Uma condenação dessas, que é quase de prisão perpétua, tem que ter sido resultado de um longo processo judicial. E nesse processo devem ter saído nomes, pistas...

ROBERTO - João não abriu a boca. Ele se negou a delatar os cúmplices.

SOCORRO - E a polícia nunca chegou a eles?

ROBERTO - Eles sumiram. A terra engoliu.

SOCORRO - E deixaram João apodrecendo na cadeia, por um crime que não cometeu. Porque o assalto ao banco não poderia justificar uma condenação desse tamanho...

GARCÍA MÁRQUEZ - Não interessa se a história é ou não é inacreditável. O que interessa é nós acreditarmos nela. E eu não consigo acreditar no que ROBERTO conta. A única coisa em que acredito é o mais inacreditável de tudo, ou seja, a transformação de João num jovem de vinte e cinco anos. É pegar ou largar, e eu pego.

ROBERTO - Pois a partir daí, eu me sinto livre para fazer o que bem entender.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não. Você pode fazer o que quiser; mas dentro da lógica que você mesmo impõe - e se impõe. É como no jogo de xadrez. Por que o bispo se move de lado? Porque foi combinado e aceito assim, antes mesmo de começarmos a jogar. A partir daí, a peça não pode mais se mover de outro modo.

ROBERTO - O que acho uma falha - admito - é a maneira pela qual o empresário fica sabendo que o tal João trabalha para ele, e pede para conhecê-lo. Isso não está bem resolvido.

GARCÍA MÁRQUEZ - Eu acho que você está se mostrando indulgente demais com você mesmo, quando faz que as coisas aconteçam assim com facilidade. Tudo acontece como num sonho, sem oposição nem resistência será que é isso mesmo, um sonho?

ROBERTO - Não. Talvez eu esteja tentando contar, em meia hora, uma história que precisa ser contada num longa-metragem.

GARCÍA MÁRQUEZ - Você está inquieto por causa do primeiro encontro de João com o empresário. E com toda razão. Para que o dono da fábrica ou o gerente de uma grande empresa reconheça o nome de um de seus trabalhadores, misturados com outros cinquenta numa listas de

demissões, o trabalhador teria de se chamar... sei lá. Cuahtémoc Ortodoxus, ou Pirilampo Praxedes...

SOCORRO - Se for inaugurada uma nova seção da fábrica, ou a implicação dos escritórios da empresa, e os trabalhadores forem convidados para um brinde, na presença do empresário...

ROBERTO - Mas o encontro deles não deve ser casual, nem acontecer por causa de uma decisão de João. A iniciativa deve ser do empresário.

GARCÍA MÁRQUEZ - O empresário nunca suspeita quem João é de verdade?

ROBERTO - Ele só percebe no fim, quando morre.

GARCÍA MÁRQUEZ - Porque então vê o verdadeiro rosto de João. Como em O Retrato de Dorian Gray.

REYNALDO - João gosto de João matar o empresário. O empresário deve morrer de susto, ao perceber o que aconteceu.

SOCORRO - O seu coração explode, ao ver o verdadeiro rosto de Dorian Gray.

ROBERTO - João não pode deixar que o culpado morra: precisa matá-lo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas para consumir sua vingança, não precisa ser um jovem. Se você apela para um recurso tão extraordinário como a mudança de idade, por que não o utiliza depois em algo que valha pena?

ROBERTO - Eu o utilizo para demonstrar, primeiro, que João não consegue fugir de seu passado, embora queira; e, segundo – uma conclusão derivada disso -, que ninguém pode fugir de suas próprias sombras, de seus fantasmas ... Eu não queria contar a história de uma vingança - não em primeiro lugar -, e sim a história de uma redenção. Uma redenção impossível, como podemos ver.

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas você está fazendo isso de um modo muito peculiar: manobrando para que tudo se adapte aos seus propósitos.

ROBERTO - Mas não é o que todo mundo faz, nesses casos? A criação é assim.

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas precisa ser convincente.

ROBERTO - Eu acho que os detalhes dessa história são convincentes.

SOCORRO - Quando o empresário manda buscar o João, ele vem. E pode dizer ao empresário: “Sim, senhor, são os nomes do meu avô. Eu me chamo como ele”. O empresário insiste: “Você é neto de João Cabral, que quando era jovem morava em Bonaire?”. “Sim, senhor, isso mesmo”. O

empresário fica parado de susto. Como este mundo é pequeno!, pensa. E diz: “E o que foi feito do avô?”. “Morreu na cadeia”, responde João, sem vacilar: “Ah!, sinto muito”, diz o empresário. “Antes que esse incidente lamentável acontecesse, nós fomos grandes amigos ...”.

GLÓRIA - E aí mesmo o empresário poderia acrescentar: “ Quer saber de uma coisa, João? Em nome da amizade que me unia ao seu avô, eu vou ajudar você.

SOCORRO - E ajuda mesmo, e ajuda tanto que João se transforma, dentro da empresa, em um personagem. E é então que chama o seu benfeitor e diz a verdade: “Eu não sou neto de João Cabral. Eu sou João Cabral”.

GARCÍA MÁRQUEZ - “Sou Edmundo Dantés”, como em O Conde de Montecristo...

REYNALDO - Estou preocupado com uma coisa: a culpa do empresário é ter matado o juiz? Ele também não é culpado por ter abandonado seu amigo na cadeia?

ROBERTO - Sua culpa é ter deixado que botassem em João a culpa da morte do juiz, e que ele fosse condenado por esse crime.

REYNALDO - Mas os assaltantes eram três. O culpado não poderia ter sido o outro, o terceiro?

ROBERTO - Poderia. Mas o que João descobre agora é, justamente, que foi o empresário quem atirou. E fica sabendo porque o próprio empresário confessa.

SOCORRO - Dá a entender. Isso é algo que não se diz: se deixa subentendido.

ROBERTO - O outro cúmplice desapareceu. Nunca mais se soube dele.

REYNALDO - Existe a possibilidade de que o empresário se sinta culpado, não por ter matado o juiz e deixado que seu amigo fosse condenado, mas por ter deixado que seu amigo apodrecesse na cadeia, sem nem ir visitá-lo.

SOCORRO - Durante quarenta anos. Teve tempo para pensar nisso...

REYNALDO - E que, por outro lado, tudo isso é lógico. Se três camaradas cometem um delito e um deles é preso e se nega a delatar os outros, como é que eles vão se delatar, indo visitá-lo?

ROBERTO - Podiam ter mandado algum recado. Além disso, existe o fator dinheiro. Os outros dois fugiram com o dinheiro roubado e ficaram com a parte de João.

GARCÍA MÁRQUEZ - Então, quer dizer que o roubo aconteceu? Nesse caso é preciso haver em João algum desejo de vingança. Ele não encontra o empresário por acaso: levou quarenta anos acariciando a idéia desse encontro. Quer se vingar. É a história de Edmundo Dantés.

ROBERTO - João não foi procurar o homem: não tem idéia de onde ele pode estar, de que tipo de pessoa ele pode ser a essa altura da vida... E tem mais: repito que ele não sabe qual dos dois cúmplices matou o juiz.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ora, e que coincidência! No meio de todas as fábricas de São Paulo, ele escolheu justamente essa...

REYNALDO - Não escolheu: a Morte o empurrou para lá, só para colocá-lo à prova.

ROBERTO - Essa é a história que quero contar: a de um homem que é submetido a uma prova dura. E pela Morte, veja só...

REYNALDO - É como esses enigmas que a gente acha que pode decifrar de uma forma, e na verdade são diferentes, a gente acaba decifrando de um jeito que não havia pensado...

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas as profecias estão cifradas para se protegerem contra o fracasso. Não podem ocorrer o risco de se derrotar a si mesmo. Se você acredita nas profecias e elas vaticinam que quando sair daqui, à uma e dez de tarde, um tijolo vai acertar a sua cabeça, você, é claro, não virá aqui hoje, ou não vai sair daqui à uma e dez da tarde, e a profecia, portanto, não se cumprirá jamais. A gente só 'decifra' com exatidão as profecias depois que elas se cumprem, ou melhor, depois que acontece o que supostamente tinha de acontecer. Como no caso de Édipo, estão lembrando? Se a profecia não estiver cifrada, quanto ela pode durar? Vem o próprio Nostradamus e anuncia: "No dia 27 de março você vai ser comido por um tigre, quando estiver saindo da igreja". No dia 27 de março você fica na cama, lendo um livro com toda tranquilidade, e o tigre se dana, fica sem comer.

ROBERTO - Tenho uma proposta. Já que estou preso demais ao meu projeto e não conseguimos avançar, acho que é melhor eu trazer outra idéia.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não.

ROBERTO - Estou dizendo isso porque sou cabeça-dura, e vou defender esta história até o fim. Faz muito tempo que penso nela.

GARCÍA MÁRQUEZ - Quanto mais cabeça-dura você for, melhor para o nosso trabalho. Aqui, nós não viemos fazer obras-primas, viemos aprender a carpintaria do ofício, viemos ver como se constrói uma história imaginária. Prego a prego, martelada a martelada. Você não pode nos privar do prazer de armar este móvel. Mas vamos começar lixando a madeira, para tirar os nós e as farpas. Quem dá o primeiro passo?

MARCOS - Eu proponho que a fábrica tenha o nome do empresário: 'Juan Perez Sociedade Anônima', por exemplo. Assim, João ao sair da cadeia, vai direto procurar trabalho lá. Nesse momento o espectador não notaria nada, mas depois...

ROBERTO - Você está propondo que a gente elimine a seqüência do bar, uma das mais lindas do filme?

GARCÍA MÁRQUEZ - Tem uma coisa que a gente precisa saber: Você admite, Roberto, que nisso tudo é preciso que um sentimento de vingança esteja em jogo, mesmo de maneira inconsciente?

ROBERTO - Ah, sim. Não nego isso.

GARCÍA MÁRQUEZ - O que João pede à Morte é tempo para poder consumir sua vingança...

ROBERTO - Mas isso, a Morte não vai conceder. E João inventa a armadilha. Arma o truque. A Morte pergunta: "O que você quer na realidade: viver ou se vingar?", e ele responde: "Viver. Voltar a viver.

VICTORIA - Não deixa de ser interessante, essa história de João pretender enganar a Morte. Quando a Morte diz a ele "você precisa esquecer o passado", ele concorda, mas da boca para fora.

REYNALDO - Uma coisa é violar o pacto, outra é violar as regras do jogo. João pode violar o pacto, mas Roberto não pode violar as regras.

GARCÍA MÁRQUEZ - João vendeu a alma ao Diabo, como Fausto...

ROBERTO - Se vocês levarem isso em consideração, ficarei agradecido: João é sincero quando promete esquecer tudo. Ele acha sinceramente que vai começar uma vida nova, que vai se livrar da sua frustração, da sua raiva. Mas não consegue. E a Morte sabia disso: é a Morte que engana João...

GARCÍA MÁRQUEZ - Edmundo Dantés, sem encomendar-se a Deus nem a Diabo, consegue um disfarce tão bom quanto o de João, embora com um pouco mais de esforço. Vocês conhecem o romance, não é? Dantés é um jovem marinheiro que tem uma namorada em Marselha. Um ricoço pretende a moça e confabula com outros dois sujeitos para levantar uma

calúnia política contra Dantés: acusam-no de bonapartista. O pobre marinheiro é julgado e condenado a muitos anos de cadeia, que deverão ser passados num castelo, uma antiga fortaleza transformada em prisão, de onde não se pode fugir porque está numa ilhota, a certa distância da costa. É então que o autor, Alexandre Dumas, faz uma das coisas mais extraordinárias da história da literatura. Sem forçar nenhum elemento da realidade, não só consegue transformar esse pobre marinheiro num homem sábio e fabulosamente rico, como consegue além disso, tirá-lo da cadeia de maneira espetacular. Como Dumas realiza essa façanha? Muito simples: cria outro personagem, o abade Faria, e o mete na prisão, numa cela separada. O abade Faria é um ancião conspirador e um sábio. Conhece o segredo de um grande tesouro e está armando a própria fuga. Um dia Dantés sente, na sua cela, que alguém, do outro lado da parede, está cavando. Começa a fazer a mesma coisa e pouco depois, através do túnel que os dois fizeram, Dantés se encontra com o abade Faria. “Fiz um cálculo equivocado”, diz o velho. “Achei que o túnel ia sair em tal lugar, e não saiu. Na minha idade, é impossível começar de novo. O que me resta de vida não seria suficiente para você é jovem e forte, e vou ensinar a você que eu sei. Além disso, vou dar o mapa de um tesouro que está enterrado na ilha de Montecristo. Você sabe que aqui, quando alguém morre, os carcereiros metem o cadáver num saco e jogam no mar. Quando eu morrer esconde meu corpo no túnel e entra no saco, levando uma faca. E quando sentir que caiu na água, abre o saco usando a faca, nada até a costa e escapa. Assim você poderá desfrutar da sua nova condição de homem livre, rico e sábio”. Dantés aprende tudo o abade ensina durante aqueles anos, e quando o velho morre, segue suas instruções ao pé da letra. Vai até a ilha de Montecristo, desenterra o tesouro e, no mais absoluto segredo, forja sua nova identidade. Agora, é o Conde de Montecristo. E como conde, põe em ação o mecanismo da vingança... O que vocês acham disso? Do ponto de vista da condição dramática, é mais difícil fazer tudo isso que convencer a Morte a rebaixar a idade de alguém... E se Dumas conseguiu fazer, por que a gente não conseguiria?

REYNALDO - Seria bom saber em que consiste o segredo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Podemos averiguar. Eu sempre me perguntei por que Dumas havia dado ao seu personagem o ofício de marinheiro. Suponho que era para deixar estabelecida sua familiaridade com o mar. Um

marinheiro sabe nadar e fazer e desfazer nós, orientar-se pela água... E isso é o que torna a fuga de Dantés acreditável. Ele é jogado ao mar, da torre do castelo, enfiado num saco, e não se afoga... Ou seja, Dumas mete na cadeia um marinheiro pobre e semi-analfabeto, com uma pena de cinquenta anos nas costas, e pouco depois o tira de lá transformado em homem rico, sábio, poderoso... Que maravilha! O conde de Montecristo sai do anonimato para se vingar dos três que armaram contra ele. O resto do romance é isso: ele se vinga do primeiro, faltam dois; se vinga do segundo, falta um... E nenhum dos culpados o reconhece: qual deles, magnatas habituados ao poder vai se lembrar daquele pobre marinheiro que, anos atrás, fizeram prender? Quando ficam sabendo da existência do Conde do Montecristo, tentam, a qualquer preço, se transformar em seus amigos. O recém-chegado está na moda na alta sociedade, e cada vez que o Conde arruina um deles, se identifica; “Sou Edmundo Dantés”. Os sujeitos caem de costas...

VICTORIA - Se mudarmos o nome, de Edmundo para João...

GARCÍA MÁRQUEZ - São atitudes parecidas. Ninguém reconhece Dantés porque ele mudou de personalidade. João, porque mudou de idade. O que eu quero ressaltar é o seguinte: se você admite, Roberto, que seu filme também conta uma história de vingança, não pode tirar o personagem da cadeia para deixá-lo flutuando. Ele tem que sair decidido a se vingar. Quando a Morte põe como condição o que nós contamos - que João esqueça o passado -, podem acontecer duas coisas: uma, que ele aceite e esqueça realmente o passado, e aí não temos vingança nem filme. Duas: que faça de conta que aceita, mas com o propósito secreto de enganar a Morte. E, três, que aceite de coração, mas que ao encontrar o culpado, não possa se conter e rompa a promessa.

ROBERTO - Essa última é justamente a minha idéia.

GARCÍA MÁRQUEZ - Em termos de construção dramática, existe uma grande diferença entre a história de Edmundo Dantés e a de João Cabral. Os três que caluniaram Dantés não tornam a se lembrar dele depois que o meteram preso. Para eles, o pobre marinheiro é um ser insignificante e inofensivo: não há por que se preocupar com ele. Mas na história de João a coisa muda, porque o culpado é amigo e cúmplice do acusado, sabe que seu companheiro levou uma cadeia perpétua por um crime que não cometeu. Principalmente, sabe que ele, o culpado, está livre porque seu

amigo não delatou à polícia ... Aliás, é difícil aceitar esse gesto de lealdade a um filho da puta do calibre do empresário...

ROBERTO - É a lei do crime. Os duros não delatam seus cúmplices.

GARCÍA MÁRQUEZ - Coisa, aliás, que agora é muito conveniente. Mas eu digo que, em outra situação, o empresário não teria esquecido de João nem por um minuto. Dos dois dramas, o do empresário é mais complexo.

SOCORRO - E se o empresário, sabendo que João vai sair da cadeia, decidisse persegui-lo? O jovem sentiria a iminência do perigo, mas não saberia de onde ele vinha ... até o final.

ROBERTO - Isso é muito bom, mas tem um defeito: é outro filme. Não me interessa o drama do empresário. Além do mais, não caberia em meia hora.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não podemos alterar a natureza da história. A graça é poder organizar bem, sem mudanças substanciais, o material que temos.

ROBERTO - Ao sair da cadeia, João não quer vingança. Quer saber o que aconteceu, só isso.

GARCÍA MÁRQUEZ - Bem, não há nenhuma razão para pararmos no processo que vai da saída de João da cadeia a seu encontro com o empresário. João sabe quem é o empresário. O que vamos ver é como João, apesar de querer cumprir seu pacto com a Morte, apesar de todos os seus esforços para esquecer o passado, se vê arrastado a executar a sua vingança.

VICTORIA - A Morte estende uma tremenda armadilha para ele.

GARCÍA MÁRQUEZ - João não vai à fábrica do sujeito. É contratado em outra fábrica. E um dia, enquanto está com uma moça num restaurante, vê entrar um homem que ele reconhece como sendo seu cúmplice e suposto culpado do assassinato. Ali mesmo se danam todos os seus bons propósitos. Sua palavra de honra vai para o diabo. Começa a pensar em como driblar a Morte. E no final, bem, vai procurar o fulano: "Eu sou João Cabral".

ROBERTO - Perdemos aí o efeito visual dos recortes de jornal.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ele não precisa desses recortes. E o pacto com a Morte ficará verossímil na medida em que a gente entender que, para João, voltar a ter vinte e cinco anos é a melhor das vinganças.

ROBERTO - Se João saísse da prisão decidido a se vingar, o espectador teria que saber a razão. Seria preciso dar todos os antecedentes do caso.

GARCÍA MÁRQUEZ - Por enquanto, só você precisa saber disso. Depois veríamos como esses fatos podem acontecer. O que temos que detalhar é o eixo da situação. João sai da cadeia, se encontra com a Morte, e a Morte diz a ele que existem dois caminhos: o esquecimento ou a vingança. “Agora você cumpre seus loucos desejos de vingança” diz a Morte - “ou começa uma vida nova, recuperando o tempo que perdeu, mas com uma condição: esquecer o passado”. Conhecendo como conhecemos a alma humana, quase poderíamos apostar que João aceita o acordo só para ganhar tempo. Com vinte e cinco anos, além disso, teria renovadas energias para cumprir seu plano. Mas a Morte não faz pactos de graça. Um belo dia, ela mesma atravessa o empresário no caminho de João: é um homem rico, poderoso, admirado e homenageado por todos. João o reconhece e, ao se comparar a ele, a injustiça cometida fica muito mais insuportável. Por isso mesmo, decide procurar trabalho na fábrica do sujeito. E aí se dana inteiro, porque viola o pacto. Agora, a pergunta seria a seguinte: a Morte deixará João seguir até o fim?

ROBERTO - Por isso retardei esse reconhecimento e deixei quase que para o final o momento em que João descobre a traição.

GARCÍA MÁRQUEZ - Assim, do jeito que você diz, é mais complicado. Mas enfim, não vamos ter medo das coisas, só porque elas sejam mais complicadas. Deixe-me fazer uma pergunta estúpida: por que a Morte concede essa graça a João, a de devolver a juventude?

CECÍLIA - Deve ser porque tinham roubado uma parte da vida dele. Tinham privado João da sua juventude, injustamente.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ah, a Morte concede essa graça por um sentido de justiça. É um ato de justiça, o que ela faz com João. A pergunta não era tão estúpida como pensei. A Morte é justa, mas não dá nada a troco de nada: “Eu devolvo a você o tempo perdido, mas com uma condição: esqueça esse tempo”.

VICTORIA - Até aí, não tem problema. Mas, a partir daí...

CECÍLIA - Vem a coincidência da fábrica, a lista de nomes, a corrente de promoções...

ROBERTO - Vocês acham que isso tudo é arbitrário?

GARCÍA MÁRQUEZ - Eu vejo tudo isso como falhas dramatúrgicas. Poderiam parecer arbitrárias e, ainda assim, reforçar o impacto da história. Mas não é isso o que acontece.

ROBERTO - No bar a Morte poderia dizer a João: “Eu ajudarei você a começar uma vida nova. Vá até a fábrica tal que você vai encontrar um emprego”.

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas então, a Morte seria uma puta. Não. A Morte faz um acordo com João respeitando sua vontade, uma condição básica nos pactos com o Diabo. A partir daquele momento, você é livre para escolher e é nesse jogo que você perde.

ROBERTO - Há uma pergunta que continua sem resposta: como é que João chega à fábrica? E outra, mais importante: como é que a vingança chega? Como, aqui, o mecanismo da vingança funciona? Porque eu continuo pensando que a carreira de João na fábrica – ou na empresa - se prolonga demais.

MARCOS - Tudo isso se simplificaria, eu acho, se transportássemos a história ao ambiente rural, a uma fazenda do nordeste, por exemplo. João é um peão... O culpado seria o latifundiário.

ROBERTO - Eu só consigo ver é a Morte no fundo do espelho. Além disso, sou um cara essencialmente urbano, não sei fazer histórias rurais.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não se deve escrever sobre o que não se conhece, ou não se sente como se fosse uma coisa pessoal.

ROBERTO - Eu gosto da fábrica, também, porque é um universo fechado.

GARCÍA MÁRQUEZ - João é relojoeiro, operário qualificado na fábrica... Temos de imaginar esse ambiente, dar mais riqueza visual ao seu trabalho.

ROBERTO - Para mim, não é uma fábrica estritamente realista.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ah!, você quer inventar uma fábrica que responda à lógica do espelho...

ROBERTO - E uma estética que responda a essa idéia. Não é uma estética fantasiosa, mas tampouco é naturalista.

GLÓRIA - E para isso, uma fábrica de espelhos até que seria bom.

GARCÍA MÁRQUEZ - Para que todos ficassem loucos.

ROBERTO - Eu acho que o cinema não agüenta outro espelho...

GARCÍA MÁRQUEZ - Seja como for, está claro que João fica preso num labirinto, numa situação que o conduz, inexoravelmente, ao empresário.

ROBERTO - Ao contrário: permite ao empresário atenuar seus remorsos com João. A outra coisa seria que João se empenhasse em fugir, em se afastar o máximo possível da fábrica, e que no fim terminasse matando o empresário.

GARCÍA MÁRQUEZ - Uma vez mais, a Morte em Samarra, a história de uma fatalidade.

SOCORRO - E se João soubesse, desde o princípio, não só quem é o empresário, mas também que ele matou o juiz...

ROBERTO - Bem, aí o filme - ou pelo menos, o filme que eu vejo - não teria sentido.

CECÍLIA - Seria O Conde de Montecristo de novo.

GARCÍA MÁRQUEZ - O empresário acha que a história que João conta, dizendo ser neto de seu amigo, é verdade. Tem que ser um momento impressionante, porque o empresário está vendo com seus próprios olhos, naquele jovem de vinte e cinco anos, a imagem viva de seu amigo, tal como era quando foi traído pelo próprio empresário. Para ele, o jovem João é uma aparição. Olhando bem, é como se a Morte também aparecesse para o empresário. Nesse momento, quantas perguntas não passarão pela sua cabeça?

DENISE - E se João matasse o empresário sem querer, como Édipo matou o pai?

SOCORRO - Consumaria a vingança sem querer - só à última hora perceberia -, e voltaria para a cadeia. A morte teria dado a ele, nesse caso, o contrário do que prometeu: um breve prazo para que pudesse se vingar.

GARCÍA MÁRQUEZ - É preciso tomar cuidado, para que o essencial da história não seja alterado. Nossa função é acrescentar idéias para que a história acabe sendo o mais coerente e atrativa possível.

DENISE - Tudo parece indicar que ninguém gosta da forma em que o encontro na fábrica acontece.

SOCORRO - A fábrica está bem. O que está mal é que o ex-amigo de João, seu cúmplice, o culpado pelo seu destino, seja o gerente ou o dono.

GARCÍA MÁRQUEZ - Roberto acaba de dar uma informação nova: a fábrica foi concebida com uma ótica, como direi?, um pouquinho biruta, situada um milímetro além da realidade. Essa fábrica pode se prestar para um tratamento visual estupendo. Visual e também dramático. Nessa atmosfera, o encontro de João com o culpado deve permanecer puramente casual. Vai ver, o cara é um cliente que chega para fazer um pedido de compra, é levado para conhecer a oficina, e mostram a ele o trabalho dos operários qualificados. Nós sabíamos desde o princípio que nesse encontro não há nada de casual, e que a Morte se encarregou de

organizar tudo. A Morte é melhor narradora do que a gente pensa. Não vai cometer o erro de levar João até essa fábrica, quando João sai da cadeia. Ao contrário, a Morte deixa João à vontade, solto. E João vai parar lá, do jeito que ela tinha previsto, por sua própria conta.

REYNALDO - A encenação poderia ser esta: na fábrica, João sente um murmúrio às suas costas. Olha e vê a Morte, que por sua vez o está observando. A Morte, então, olha para a porta principal. Seguimos seus olhos e vemos o cliente entrando, acompanhado pelo capataz. João, claro, o vê também, e tem um palpite. “É ele”, pensa.

GLÓRIA - Aí fica em evidência o papel insidioso da Morte. Ela está preparando uma armadilha para João.

MANOLO - Está, simplesmente, fazendo João passar por uma prova.

GARCÍA MÁRQUEZ - E o cliente, pelo menos aos olhos de João, tem um ar misterioso, alguma coisa que provoca receio. Ainda não sabemos nada do passado de João, mas de algum modo estranho associamos o recém-chegado com ele. Recordo a história do camarada que vai entrar num ônibus, e o chofer diz a ele: “Só tem lugar para um”. Bem, ele é um, mas o chofer falou com uma cara, e num tom, que fez com que o sujeito automaticamente desistisse de subir. O ônibus continua seu caminho e, ao dobrar uma esquina, bum!: explode. O que havia na cara do chofer; o que ele viu nela, que produziu essa recusa por parte do homem que ia entrar no ônibus?

ROBERTO - Esse é o tom que eu quero dar ao filme, como se fosse de máscaras, uma brincadeira de disfarces.

GARCÍA MÁRQUEZ - Se na primeira vez que João encontra o sujeito visse o camarada por um espelho... Não. Não serve. É um recurso técnico e estamos buscando outra coisa, e em outra direção. O que devemos ter em conta é que os distintos níveis da história - dramáticos, técnicos, estilísticos, de tom... - têm que ser coerentes entre si.

ROBERTO - Quando João, no bar, vê a Morte pela primeira vez, falando com ele do fundo do espelho, o espectador não deve saber se se trata de uma alucinação ou de algo real. Essa imagem é impactante, e acho que devemos mostrá-la mais uma vez.

GARCÍA MÁRQUEZ - Sua identidade deve ficar bem estabelecida. Que todo mundo saiba que é a Morte. Se você pudesse apresentá-la na forma do esqueleto com sua foice na mão, melhor.

ROBERTO - A imagem da Morte é uma leve deformação da do próprio João.

REYNALDO - “Somos nós mesmos a nossa própria morte”... Quevedo.

ROBERTO - Quando é feito o acordo, cortamos, e vemos João saindo do bar com quarenta anos a menos. Não acho que seja necessário mostrar o processo de transformação. Além disso, não gostaria que fosse como no caso do lobisomem do cinema americano, aquela coisa de começar a surgir pêlos e a crescer unha e tudo isso...

GARCÍA MÁRQUEZ - O Médico e o Monstro... O Lobisomem Americano em Londres.

ROBERTO - João sai do bar transformado em jovem. É estrangeiro na cidade. Em quarenta anos, muitas coisas mudaram: os automóveis são diferentes, as pessoas se vestem de outra maneira... Para o jovem João, tudo é insólito, inquietante...

MANOLO - Não viu televisão durante esses anos. Ou o filme acontece antes dos anos cinqüenta...

GARCÍA MÁRQUEZ - Essa sensação de estranheza nós poderíamos compartilhar, mais ou menos, com João - pela expressão de seu rosto, por seus gestos... -, mas não chegaremos a conhecer sua verdadeira dimensão. Isso, só ele sabe, em seu coração.

DENISE - Por que sabemos que João faz um pacto com a Morte e não com o Diabo?

ROBERTO - Pelas condições do acordo. E pela graça que é concedida a ele.

GARCÍA MÁRQUEZ - Bem, o Diabo poderia fazer exatamente a mesma coisa...

GLÓRIA - Este interlocutor tem poderes benéficos. Poderia também ser Deus...

GARCÍA MÁRQUEZ - Bem: seja Deus, o Diabo ou a Terra do sol, a verdade é que isso por enquanto, não é problema nosso. O nó desta história continua onde estava: no momento do encontro. Porque é aí onde temos que ficar sabendo desse passado que João se comprometeu a esquecer.

ROBERTO - O empresário pode dizer a João que conheceu o seu avô, etc., mas não vai entrar em detalhes. Por isso, pensei nos recortes de jornal. Ali estaria tudo que precisamos saber: o assalto, a morte do juiz, a captura de João, a fuga de seus cúmplices, a quantidade de dinheiro roubado...

SOCORRO - Ah, eu tinha esquecido: claro que chegaram a roubar o dinheiro... E, claro, não deram a João a parte que correspondia.

MARCOS - E você queria o quê? Que ele levasse o dinheiro para a cadeia?

GARCÍA MÁRQUEZ - Isso não muda o essencial. Nosso problema agora é ver como damos a informação necessária. E, por favor, vamos tentar não recorrer ao flashblack.

SOCORRO - No bar, antes que a Morte apareça, João está confuso, e recorda o momento do assalto, quando foi preso. Ou talvez escute em off a voz do promotor durante o julgamento...

DENISE - Suas recordações atravessam o espelho...

GARCÍA MÁRQUEZ - Não vamos deixar os espelhos se transformarem em telas ou em projetores do passado.

GLÓRIA - Quando vemos João saindo da cadeia, como sabemos quanto tempo durou a sua pena? Quem se encarrega de nos informar?

GARCÍA MÁRQUEZ - Acho que, para dar a informação de modo verossímil, é preciso aproveitar a conjuntura do encontro. Claro que com um flashback tudo seria fácilimo, mas eu gostaria que pudéssemos evitar esse recurso. Não apenas por ser tão desgastado, mas porque não corresponde a este tipo de dramaturgia.

REYNALDO - É uma questão de pureza de estilo?

GARCÍA MÁRQUEZ - Não. É que se utilizarmos a flashback, o espectador inteligente, perceberá, em seguida, que não conseguimos pensar em nada melhor. Nos últimos meses, andei trabalhando num roteiro que se refere muito ao passado e, mesmo assim, não há nem um único flashback. É a história atual de uma relíquia de outros tempos, uma prostituta aposentada que teve seu momento de Glória em uma cidade que não existe mais: a Barcelona da época dos anarquistas. Sua zona de operações era o Paralelo. Como ver essa vida e essa época sem utilizar pelo menos dez retrospectivas? Acho que foi Lichi quem teve essa idéia. seduzem a velha para que ela se apresente num programa popular de televisão, um programa de entrevistas que é transmitido ao vivo. E aí começam a perguntar à velha: "Como a senhora chegou aqui?" E a velha com toda ingenuidade: "Bem, eu era uma menininha de doze anos em Pernambuco, e um marinheiro turco me comprou e me trouxe até aqui e me deixou no Paralelo...". "E como era a cidade, naquela época?". "Ah, Barcelona era uma beleza! Quando você descia pela Rambla, em direção ao porto...". E a velha

começa a lembrar e a contar, mas os entrevistadores, para dar ao programa uma certa tensão dramática, vão fazendo a ela uma série de perguntas impertinentes tentando remexer sua vida privada. e a velha, que tem sua dignidade, termina mandando todos eles à merda, ao vivo, e eles precisam cortar o programa e enfiar os anúncios num intervalo inesperado, etc. A entrevista dura, no máximo, três minutos, e é suficiente para dizer tudo. O personagem da velha é estupendo: se apresenta, no programa, muito maquiada, muito assim tipo grande dama, falando com muita autoridade sobre a belle époque.... Mas quando disse o que tinha a dizer - ou seja, o que a gente precisava para justificar, em termos dramáticos, a história -, então fazemos com que os entrevistadores comecem a se meter na vida pessoal da velha e ela, ofendida, manda tudo à merda. Em resumo, não há nenhum flashback em todo o filme. Confesso que me senti muito satisfeito, porque acho que apelar para o flashback é entregar os pontos da imaginação. Quando a gente faz isso pela primeira vez, acaba se sentindo no direito de fazer uma segunda, e depois uma terceira... É pura preguiça, é se contentar com o banal, come o fácil.

SOCORRO - Não vejo porque temos que começar com a saída da prisão. Sem recorrer ao flashback, podemos começar com o veredito nos tribunais. João, ainda jovem, está de pé entre dois guardas esperando a sentença. O secretário do tribunal lê: "... condenamos o acusado, João Cabral, à prisão perpétua, pelo assassinato do juiz Fulano de Tal, membro do Supremo Tribunal, durante o assalto ao banco tal, realizado no dia tal do mês tal deste ano". Corte. Vemos João, quarenta cinco anos depois, já transformado num ancião, saindo da cadeia.

GARCÍA MÁRQUEZ - Para que vamos desperdiçar os dois ou três minutos dessa primeira seqüência? João pode exclamar de repente: "Agüentei quarenta anos de cadeia!", e pronto, está resolvido o problema, com uma frase. O que o espectador precisa saber é João foi acusado por um crime que não cometeu, e que esse homem que estamos vendo - dono, gerente, cliente ou empresário - era um dos seus cúmplices e ao que tudo indica, o assassino. E João quer se vingar dele.

SOCORRO - Eu não acho que para dar um veredicto a gente precise ler a sentença inteira, aquele rolo jurídico enorme. Bastam dois momentos, com umas poucas frases. Primeiro, dizendo porque João está sendo condenado, Depois, mostrando seu protesto: "Juro por Deus que sou inocente!".

ROBERTO - Tribunal e veredicto são dois recursos mais que manjados. Existe até um gênero de cinema só para eles...

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas a sugestão é válida. Convém que, aqui, a gente diga tudo que nos passa pela cabeça.

GLÓRIA - Já estamos acostumados a pensar em voz alta...

GARCÍA MÁRQUEZ - E é assim que deve ser: Até as bobagens devem ser ditas, porque às vezes é delas que sai a luz. Não devemos nos inibir, por medo de dizer bobagens. Maior bobagem que o ovo de Colombo... e, no entanto...

MANOLO - Do ponto de vista jurídico, o empresário já não tem nada a pagar. O delito prescreveu depois de sei lá quantos anos. O único problema que resta, portanto, é de ordem moral.

ROBERTO - Um problema de consciência.

DENISE - O delito prescreveu não apenas pelo tempo que passou, mas também porque alguém pagou por ele.

GARCÍA MÁRQUEZ - ROBERTO, é absolutamente necessário saber o que aconteceu quarenta e cinco anos atrás. Não vamos usar isso, mas precisamos saber: Ou será que, para saber isso, teremos de esperar pela estréia do filme?

ROBERTO - Eu tinha a impressão que sobre isso já havíamos falado tudo que era para ser dito... São três sujeitos que assaltam um banco, em uma pequena cidade do interior que, se não me engano, decidimos chamar de Bonaire.

GARCÍA MÁRQUEZ - Isso me faz lembrar daquela inesquecível observação de Bertold Brecht: "Qual a diferença entre assaltar um banco e fundar um banco?"

ROBERTO - O juiz que foi morto no assalto era um cliente do banco, uma pessoa muito conhecida e respeitada na cidade. Escandalizado pela tentativa de roubo, tentou fazer alguma coisa: protestou, tentou sair, qualquer coisa... Podemos dizer que provocou a própria morte. Foi morto pelo nervosismo dos assaltantes.

GARCÍA MÁRQUEZ - Porque não era um trio de profissionais.

ROBERTO - Não, não eram delinqüentes comuns. Aquele era o primeiro assalto que faziam. A polícia não tinha nem ficha deles. A história foi assim: eles entraram no banco, os rostos cobertos por um lenço ou uma máscara, conseguiram se apoderar de um saco de dinheiro e justo naquele

momento o juiz faz um escândalo e espalha o pânico. Dois dos assaltantes conseguem fugir, mas o terceiro, João, cai nas mãos da polícia.

MARCOS - Tem uma coisa aí que, para mim, não ficou clara: as pessoas que estavam no banco na hora do assalto viram um dos assaltantes atirar no juiz, e depois viram que um deles era preso. Não prestaram nenhuma declaração a respeito? Não disseram que o que havia atirado era outro, e não o preso?

GLÓRIA - Se eram três cúmplices, dois entraram no banco e um ficou fora, no carro, esperando para a fuga.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não seriam membros de algum grupo político? Vamos ver, quarenta e cinco anos antes seria... começo dos anos quarenta, Não. As coisas ainda não tinham se estropiado. As coisas se estropiaram depois...

VICTORIA - Dos três assaltantes, um fica esperando no carro, como Glória propôs, e João e seu amigo executam a ação. Um dos dois mata o juiz. João sabe que foi o outro. Quando estão saindo com o dinheiro, a polícia chega. Ferem e prendem João, mas os outros dois conseguem fugir.

SOCORRO - João também atira quando vê a polícia chegando. Precisa fazer isso, para que quando o submetam à prova da parafina, o resultado seja positivo. E é aí que despejam nele a culpa pela morte do juiz. DENISE - E se a gente nunca soubesse quem é o culpado? O filme seria a história de uma dúvida.

MANOLO - Eu também vou sair um pouco do esquema. Proponho que o traidor - o atual empresário - não seja um dos assaltantes, embora tenha sido cúmplice. O cara trabalhava no banco. Dá aos parceiros a informação necessária para assegurar o êxito da operação. Tudo dá certo até que no último momento, mas quando o sujeito já está com o dinheiro dentro da sacola, em cima do balcão, ele toca uma campainha de alarme e a polícia aparece. Na confusão - enquanto João cai ferido e o outro foge - o camarada esconde a sacola, e no final fica sozinho com o dinheiro.

ROBERTO - Como ele consegue fazer isso? Onde esconde a sacola? Como tira o dinheiro? Se ele trabalha ali, não pode sair do banco...

VICTORIA - E além disso, quem mata o juiz?

GARCÍA MÁRQUEZ - São elementos soltos, que podem ser incorporados ou dispensados. Mas a idéia é boa, a do sujeito que já estava no banco, porque trabalhava lá. O sujeito seria o cúmplice de João. O outro

assaltante não saberia de nada. E o sujeito, na hora da verdade, trairia João.

MANOLO - Outra possibilidade: o futuro empresário, trabalhador do banco, cometeu desfalque. Seus amigos dizem a ele que não se preocupe: eles assaltarão o banco, e como nunca se saberá quanto dinheiro foi levado, não poderão descobrir o desfalque. A operação é realizada e, de algum modo, o camarada trai João...

REYNALDO - O roubo pode ou não ser consumado. O que importa é a morte do juiz.

GARCÍA MÁRQUEZ - E agora, quarenta e cinco anos depois do assalto, o empresário ou o cliente diz ao jovem João: “Coitado do seu avô, meu grande amigo, tinha um jeito tão impulsivo. Foi uma bobagem atirar no juiz, naquele assalto lamentável”. E João, olhando-o nos olhos: “Não foi ele quem disparou. Foi você, Fulano”.

ROBERTO - Mas isso não pode acontecer no encontro. Isso deve se reservado para o final.

GARCÍA MÁRQUEZ - Estamos tentando esclarecer algumas coisas. Não dá para resolver tudo ao mesmo tempo.

SOCORRO - Tem alguma coisa, em toda essa história, que João ignora. Uma coisa que ele não sabe o que é e que, no entanto, custou anos de cadeia para ele. E de repente, João descobre. O que será?

GARCÍA MÁRQUEZ - O importante é saber isso, que falta um elo fundamental do processo dramático. É um desafio do tipo criativo, não é? Portanto, tenho certeza de que vamos achar a solução, porque nesse assunto, nós somos da pesada...

ROBERTO - Lamento ter trazido uma história tão fechada. Isso empobrece a dinâmica do trabalho. A própria discussão, se for comparada a outras que tivemos, foi menos produtiva, porque falta flexibilidade na minha proposta. E até em mim - admito – faltou flexibilidade, ao longo do debate.

GARCÍA MÁRQUEZ - A idéia original da Oficina é partir de um argumento para armar com ele, a estrutura de um média-metragem. O que acontece é que os alunos nem sempre trazem um argumento. Às vezes trazem uma história já estruturada, outras vezes trazem a imagem de uma mulher na praia vendo chegar um helicóptero... Enfim, pode ser que não seja o melhor método, mais é mais divertido. Uma Oficina para todos os gostos,

onde fazemos tudo que nos for pedido: adaptações-escaletas, argumentos a partir de imagens... E se nos pressionarem, também filmamos.

ROBERTO - vou pensar muito bem a cena do encontro.

GARCÍA MÁRQUEZ - Para mim, é o momento-chave. Os dois caras falando e olhando-se nos olhos. “O coitado do seu avô teve azar”, diz o magnata, sério. “Azar, não”, responde João. “Foram as más companhias... porque você o traiu, canalha!”. Caramba!

SÉTIMA JORNADA DE TRABALHO

Recapitulações, II

SOCORRO - GLÓRIA tem uma surpresa para nós.

GLÓRIA - Mudei a história do violinista.

GARCÍA MÁRQUEZ - Mudou? De que jeito?

GLÓRIA - Agora, ela é a terrorista.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ah, eu sabia que essa galega era perigosa! Mudou a história sem pedir licença...

GLÓRIA - Eu comentei as mudanças com o resto do grupo. Todo mundo gostou.

GARCÍA MÁRQUEZ - E o professor, cadê? Não vale.

GLÓRIA - O que muda é a ocupação dos personagens. Agora, ela é a violinista. Ele trabalha num escritório.

GARCÍA MÁRQUEZ - A primeiro violino sempre chega tarde. É isso? Ah, eu mato você...

GLÓRIA - Todo o resto fica igualzinho.

GARCÍA MÁRQUEZ - Igual, claro, mas acontece que agora é ela quem faz tudo: toca o violino, mente, mata... Ah!, Glória, você nos enganou! Você nos fez acreditar que confiava nos homens, e era mentira! Agora ela mata o marido, pede ao pobre coitado que leve o violino ao teatro, coloca uma bomba no estojo... Ele vai ser sacrificado.

GLÓRIA - Ele, o marido, é membro de uma organização pacífica. E o líder sindical, lembram?, é agora o dirigente dessa organização, e vai fechar um importante evento pacifista.

GARCÍA MÁRQUEZ - Você me convenceu: uma mulher é muito mais capaz de fazer tudo isso, a sangue-frio, que um homem. Mas, quem vai garantir para a gente que amanhã você não muda de idéia outra vez?

GLÓRIA - Nenhuma mudança a mais. A história fica assim.

GARCÍA MÁRQUEZ - No fim, poderíamos fazer uma história de histórias, com todos os personagens reunidos... Os personagens saem de seus respectivos filmes e se encontram de noite, em algum lugar afastado, e

começam a trocar impressões: “Quer dizer que você agora é santo? Que maravilha! Eu, em compensação, virei puta”. “Pois eu quero ir lá na Oficina, para ver se em vez de ser psicóloga posso ser locutora de televisão”. “Vocês acham justo? Minha mulher me mata com uma bomba e fica lá, tranqüila, tocando violino”. Precisamos fazer um filme assim, dando a cada personagem o papel que ele gostaria de interpretar. Um filme com dez, doze ou treze protagonistas... já imaginou?

MARCOS - Estou louco para ver esse filme!

MANOLO - Eu compreendo a GLÓRIA. Quando a gente tem várias opções pela frente e fica sozinho no quarto começa a pensar, nem sempre é fácil escolher. Os filmes já não são em preto e branco. Agora são a cores, com matizes...

GARCÍA MÁRQUEZ - Para a gente, deveria ser fácil escolher, é verdade, mas nem sempre dá. Lembro de quando fui presidente do júri no Festival de Cannes, em 1982: eu achava detestável esse negócio de dividir um prêmio. Achava que em qualquer obra, em qualquer filme, sempre existe um elemento que determina a preferência de cada um. O prêmio ex aequo sempre foi, para mim, uma debilidade do júri. E um belo dia, em Cannes, chegou a hora de decidir, e o júri se dividiu: os dois grandes finalistas eram Yol e Desaparecido. A seis da manhã do último dia, desistimos: “Ex aequo”. O que tinha acontecido? Primeiro, que naquele ano houve filmes excelentes: A Noite de São Lourenço, Fitzcarraldo... Eu tinha aceito o convite justamente quando soube quais os filmes que iam competir: E pensei: “Vai ser ótimo”. Mas o problema consistiu, principalmente, na natureza dos dois grandes finalistas: eram filmes totalmente diferentes. Tão diferentes, que não encontrávamos pontos de comparação, e, portanto, era muito difícil dizer porque um filme era melhor que o outro. Às seis da manhã do último dia, tivemos que nos dar por vencidos. Mas, voltando ao assunto... Vamos ver, DENISE: o que você tem aí?

DENISE - Mais que uma história, é uma situação: o conflito de uma moça que sofre do mal de amor.

GARCÍA MÁRQUEZ - Amores tempestuosos?

DENISE - Eu diria, na verdade, amores equivocados.

GARCÍA MÁRQUEZ - Melhor ainda... Amores equivocados

- Travesti love

DENISE - A ação se desenvolve no Rio de Janeiro. Os protagonistas são gente de teatro: Henrique Duarte, um ator famoso, e Teresa de Carvalho, uma principiante que passa a ser chamada por Henrique, logo de saída, de "Terê". Henrique e Terê se encontram pela primeira vez num ensaio, ou seja, num teste de atuação: o diretor está testando candidatos para um dos papéis femininos da próxima peça. Terê se aproxima tímida de Henrique, não apenas porque ele é uma estrela, mas porque é seu ídolo. E o que acontece nesse primeiro encontro é um amor à primeira vista, puro Cupido. Quando saem do teatro, Henrique convida Terê para ir até a casa dele. Ela aceita sem titubear. Ouvem música, tomam drinques, conversam, descobrem quanta afinidade existe entre eles... mas isso é tudo. Não fazem amor, nem mesmo se beijam. Terê acha que Henrique é tímido e que precisa de tempo para se lançar. Mas a situação do primeiro dia se repete nos dias seguintes. Terê desesperada, se pergunta se não será por culpa dela... até descobrir que Henrique é homossexual. Ele mesmo confessa. Na verdade, Terê chegou a suspeitar, mas sua atitude com ele não mudou por causa disso: estava realmente apaixonada. Agora teme ficar louca. E pouco a pouco, sem querer, mas pelo simples desejo inconsciente de agradá-lo, começa a se transformar num menino: corta os cabelos, adota atitudes masculinas...

GARCÍA MÁRQUEZ - A história está aí.

DENISE - Isso não é tudo. Terê começa a freqüentar os lugares onde Henrique costuma ir à procura de aventuras homossexuais. O aspecto exterior de Terê mudou tanto, que um dia Henrique a viu e não a reconheceu. Não sei direito o que acontece depois, mas sei qual é o desenlace: Henrique começa de repente a sair com uma mulher lindíssima, muito feminina. Terê, enquanto isso, foi perdendo sua identidade e acredita que é um rapaz: ficou louca.

GARCÍA MÁRQUEZ - E você diz que isso é uma situação? A história está aí, inteirinha! Diga uma coisa: o amor à primeira vista é recíproco, mas quem começa? Quem quebra o gelo?

DENISE - Henrique. No ensaio, Terê dá algumas opiniões e ele se pergunta: "Quem será essa menina?". Está impressionado com ela.

GARCÍA MÁRQUEZ - Tem de ser. É uma boa atriz, embora não tenha experiência, é inteligente, e além disso, linda, não é?

DENISE - Interessante, atraente... Tem vinte e cinco anos. Ele é dez ou quinze anos mais velho, tem trinta e cinco ou quarenta.

GARCÍA MÁRQUEZ - É melhor trinta e cinco. É dez anos mais velho que ela. Nesse primeiro dia, Henrique leva Terê ao seu apartamento de solteiro?

DENISE - Leva, mas antes os dois vão a um bar para beber alguma coisa, conversar um pouco, se conhecer ...

REYNALDO - Suponho que a peça de teatro que estão ensaiando terá alguma relação com o conflito que os dois irão viver...

DENISE - Não sei ainda. Cheguei inclusive a pensar que Terê desiste de trabalhar na peça só para ficar ali, nas poltronas, contemplando Henrique durante os ensaios.

GARCÍA MÁRQUEZ - O filme tem de começar com uma grande cena de amor entre Henrique e Teresa. A cena parece real, mas não demora para a gente descobrir que é uma representação, uma peça de teatro. DENISE - Se for assim, Terê não desistiria de trabalhar na peça, e recomeçar, noite após noite, essa cena de amor com ele... Eu me pergunto: depois de uma cena dessas, não será difícil resolver, visualmente, a aproximação dos dois?

GARCÍA MÁRQUEZ - Na sua história não é a aproximação que importa, é a separação.

DENISE - A cena de amor poderia ser uma fantasia erótica da moça.

GARCÍA MÁRQUEZ - Terê está sendo testada para o papel, não é? São várias candidatas. O teste é interpretar essa cena com Henrique. A primeira candidata é uma moça que, a partir do momento em que pronuncia as primeiras palavras, causa uma reação negativa em Henrique, um certo desgosto. Talvez o tom de voz da moça seja muito declamatório, ou pareça falso... A questão é que ela não serve. Então, é a vez de Teresa. Ela abre a boca e sorri, e Henrique fica olhando para ela, enfeitiçado. Aquilo é uma declaração de amor autêntica. Claro que Terê consegue o papel, mas nunca saberemos se conseguiu porque era a melhor, ou se porque Henrique quis que o papel fosse dela.

REYNALDO - A peça de teatro, seria clássica ou contemporânea?

GARCÍA MÁRQUEZ - Será do jeito que a gente quiser. Que coisa maravilhosa, poder inventar a vida!

REYNALDO - O conflito da peça deve ser análogo ao que Terê e Henrique vão viver: Além disso, o que ocorre no teatro não precisa necessariamente

ser um teste: pode ser um ensaio. Eles já estão ensaiando. Terê é a protagonista.

GARCÍA MÁRQUEZ - O importante é que a gente veja o beijo.

DENISE - Que beijo?

GARCÍA MÁRQUEZ - A cena de amor não termina com um beijo? Na outra moça, na primeira candidata ao papel, Henrique dá um ósculo, um beijo falso. Mas na hora da Teresa... Ouvem-se murmúrios, e o diretor tem que bater palmas duas vezes e gritar: "Obrigado, Henrique, obrigado, senhorita... A próxima, por favor".

SOCORRO - Não é paixão demais para um homossexual?

CECÍLIA - E um homossexual atípico.

ROBERTO - No final, Terê sai do teatro como se flutuasse nas nuvens... Nunca imaginou que uma moça como ela provocasse essa impressão no grande Henrique Duarte.

GARCÍA MÁRQUEZ - E o grande Henrique Duarte também sai, e alcança Teresa de Carvalho e diz 'parabéns'... Porque é evidente que ela conquistou o papel. E convida a moça para celebrar o triunfo. Ela aceita, e chegam a um bar onde se arma um grande alvoroço quando Henrique entra, e uma jovenzinha se aproxima dele para pedir um autógrafo. Com isso, deixamos claro que ele é um ator muito conhecido. Aliás, assisti a uma cena como essa acontecer com Robert Redford. Um belo dia estávamos andando de automóvel - ele ia dirigindo -, quando tive a idéia de comprar lembro o quê. Ele, muito cordial, disse: "Vou com você". Coitado! Vocês não imaginam o que aconteceu quando entramos no tal lugar. O pobre do Redford, que é muito tímido, quase morreu asfixiado.

DENISE - Talvez por isso Henrique propõe a Teresa que é melhor tomar alguma coisa na casa dele, para poderem conversar tranquilos.

GARCÍA MÁRQUEZ - Certo. E agora podemos insinuar que ele não costuma levar mulheres à sua casa. Está abrindo uma exceção.

DENISE - Nesse caso, Terê não desconfiaria que ele é homossexual?

GLÓRIA - Um ator famoso, com tanta gente correndo atrás, vai ser um homossexual encoberto? É difícil. Uma mulher como ela, atriz, que está metida até o pescoço nesse mundo, não saberia?

DENISE - Mas se ela soubesse que Henrique homossexual, e se ele assumisse isso cem por cento, como se, explicaria o amor à primeira vista? Ou terá sido uma simples reação química?

GARCÍA MÁRQUEZ - Rock Hudson, sendo Homossexual, parecia machão nas telas. Ninguém ficou sabendo a verdade, até que ele mesmo declarou que estava com Aids.

DENISE - Terê não sabe que Henrique é. Não pode saber.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não sabe, nem ignora... É uma coisa que a gente vai adiar, e ponto.

MARCOS - Vou avançar nessa idéia, que tem a ver com a transformação de Terê. O cara gosta de motos, dos jovens motoqueiros com suas jaquetas de couro.

GARCÍA MÁRQUEZ - E quando chegar o momento, Terê vai comprar uma moto. Através de sua relação de amizade com Henrique, ela vai conhecendo os gostos dele, o tipo de efebos que o interessam. Henrique é seletivo. Terê vai se esmerar para encarnar o ideal masculino de Henrique.

SOCORRO - Parece conveniente que, na primeira vez que os dois se encontrarem no apartamento dele, Henrique tente uma relação sexual com ela.

DENISE - É obrigatório que ele tente. Ela tem certeza que os dois vão acabar na cama, e não disfarça.

SOCORRO - Quando Henrique não consegue, ela acha que é por causa da tensão, do nervosismo da primeira vez.

ROBERTO - E na segunda vez? Ou não vão acontecer novas tentativas?

GARCÍA MÁRQUEZ - Não vamos nos precipitar. A coisa mais difícil era dar a informação prévia: que Henrique é um ator famoso, que Teresa é uma atriz bela e talentosa, mas sem experiência, e que entre os dois estalou um amor à primeira vista. Isso já está colocado. Em menos de dois minutos conseguimos dizer quem são os personagens e em que situação eles estão. A única coisa que ainda não sabemos é que Henrique é homossexual. Não é preciso dizer, nem deixar de dizer; vamos deixar as coisas fluírem, e esperar momento da revelação quando Terê percebe qual o tipo de rapaz que interessa a Henrique, e ela mesma começa a se transformar. O filme é esse, e não outro.

DENISE- O que eu tenho até agora é: primeiro, Henrique e Teresa se encontram e surge um amor à primeira vista; segundo, eles percebem que têm uma grande afinidade e muitos interesses em comum; terceiro, não conseguem fazer amor de maneira satisfatória, embora ele tente; quarto,

ela descobre que ele é homossexual, ou o próprio Henrique conta; e quinto, ela decide se transformar para conquistá-lo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Na terceira vez que Henrique a procura e torna a tentar em vão, Terê tem que chegar à seguinte conclusão: ou ele é impotente, ou então, é homossexual. Eu acho que o próprio Henrique confessa. Além do mais, nesta época, e nesse meio... Por que nos negamos a ver Henrique do jeito que ele é, maduro? Estamos tratando Henrique como se ele fosse um jovem meio sem jeito, inexperiente...

SOCORRO - Ele é homossexual mas está apaixonado por Terê... Além disso tem um amante, um rapaz. Esse é o conflito de Henrique.

GARCÍA MÁRQUEZ- Na primeira noite, quando saem do bar, Henrique não leva Terê ao seu apartamento: eles vão para a casa dela. Terê não tem automóvel, Henrique oferece uma carona: “Posso levar você?” Diga uma coisa, DENISE: Henrique tem um motorista, ou ele mesmo dirige um carro esporte?

DENISE - Um carro esporte... E ao chegar ao prédio de Terê, ela diz: “Vamos subir?”.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ao sair do bar entram no Porsche de Henrique, e ele pergunta a Terê: “Levo você até a sua casa?”, e ela responde: “Como você quiser”. Ele pergunta: “Onde você mora?”, e Terê percebe, na mesma hora, que o assunto terminou aí. Pelo menos, por essa noite.

ROBERTO - Nesse momento, Terê leva um banho de água fria...

GARCÍA MÁRQUEZ - O diálogo deles poderia se desenvolver em ambientes diferentes, durante o curso da noite... Henrique pergunta uma coisa em um bar, e Terê responde já em outro. O diálogo é contínuo, mas os cenários mudam.

ROBERTO - É preciso mostrar esse processo até o fim. Se cortarmos para o dia seguinte, o espectador pode pensar que eles dormiram juntos.

GARCÍA MÁRQUEZ - O diálogo não pode deixar nenhuma dúvida, é como quando a gente convida uma moça para ir ao cinema e ela responde: “Hoje não, porque estou menstruada”. Tem de ser assim, brutal. “Onde você mora?”. “Em tal rua”. Ele pára na frente do edifício. “Até amanhã”, “até amanhã”. Estamos contando o filme do ponto de vista de Terê.

MARCOS - A noite acaba aí, mas no dia seguinte, Henrique diz a ela que gostaria de apresentá-la à mãe. Vão até a casa da mãe dele, almoçam, e a

velha está contente, porque é a primeira namorada do filho que ela conhece.

GARCÍA MÁRQUEZ - E se a mãe soubesse que o filho é homossexual e sem querer, no meio da alegria, desse uma pista a Terê?

CECÍLIA - As ruas ficam sozinhas, e a mãe aproveita para dizer a Teresa: “É a primeira vez que Henrique traz uma namorada em casa. Você não sabe como eu estou contente.

MARCOS - As mães nunca sabem. Ou são as últimas a saber.

GARCÍA MÁRQUEZ - Quem disse isso? As mães sabem, sim, e além disso, ajudam. É um modo de manter os filhos amarrados.

MARCOS - A família de Terê preferiria que ela não fosse atriz. É uma família mais ou menos burguesa...

DENISE - Faz tempo que Terê não mora mais com a família. Ela divide o apartamento com uma amiga.

GARCÍA MÁRQUEZ - Tome cuidado para que não pensem que ela é lésbica. Em meia hora é tão difícil dar todas as explicações, que a gente não pode se dar ao luxo de cometer nenhum erro.

DENISE - A casa de Terê fica no caminho entre a de Henrique e o teatro. Por isso, naquela mesma noite, ele pode dizer a ela: “Quer que eu pegue você amanhã, quando passar por aqui?”.

GARCÍA MÁRQUEZ - E no teatro repetem a mesma cena de amor, de novo e de novo, imaginariamente... O ensaio acaba e Henrique diz a ela: “Quer uma carona?”.

ROBERTO - A cena de amor poderia ser mostrada várias vezes, e a última, ter um toque diferente. Alguma coisa passou nesse meio tempo, alguma coisa se rompeu entre eles...

GARCÍA MÁRQUEZ - Sempre a mesma cena, o mesmo beijo. A cada dez minutos, de novo: três vezes a mesma cena no filme...

CECÍLIA - A história parece feita de repetições, porque a frustração do primeiro dia também vai se repetir: Henrique deixa Terê na casa dela, ou leva Terê até o seu apartamento de solteiro e tenta fazer amor, sem resultado.

GARCÍA MÁRQUEZ - E por que não a leva antes a um bar de homossexuais?

DENISE - Depressa assim? Isso é sadismo!

ROBERTO - Terê entende que as coisas não podem continuar do jeito que estão, e diz a ele: “Essa relação me faz mal, Henrique. Não quero ver você

mais”. E um dia, ao sair do teatro, percebe que há um rapazinho esperando por ele. Talvez tenha esperado em outras ocasiões, mas agora está claro que Henrique vai ao seu encontro.

CECÍLIA - Mas eles dois - Terê e Henrique - têm que continuar se encontrando nos ensaios...

GLÓRIA - Terê precisa saber desde o começo. É uma coisa que pode ser insinuada desde a primeira conversa, quando juntos percorrem os bares. Porque se ela não soubesse e de repente encontrasse esse rapazinho tão bonito esperando Henrique na saída do teatro...

SOCORRO - Pode ser que Terê só queira ter um affaire com Henrique...

DENISE - Nada disso. É grande amor mesmo. Uma paixão. Tem que ser assim, para que ela decida se transformar.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não vamos nos precipitar. Temos que ter tempo para pensar. Um dia, vamos dedicar quatorze horas seguidas ao debate, para liberar energias acumuladas.

GLÓRIA - Mesmo que Teresa fique sabendo da história de Henrique, ela não desanima.

GARCÍA MÁRQUEZ - Em que consiste o drama dela? Consiste em querer conquistá-lo ao preço que for. Quando vê que não consegue como mulher decide agir como homem. É simples assim, do jeito que falei.

ROBERTO - Por isso é importante a gente saber antes que tipo de rapazes o atraem. Terê necessita de um modelo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Tenho uma dúvida aí: quando ela se transformar, como vai poder representar seu papel?

DENISE - Isso não é um problema grave. Se ela cortou o cabelo, põe uma peruca na hora de representar e pronto.

GARCÍA MÁRQUEZ - E outra dúvida: se o homossexualismo de Henrique fosse público e notório, será que a atitude dela seria a mesma, desde o primeiro dia?

DENISE - Eu acho que sim.

GLÓRIA - Eu acho que não.

ELID - Ela se apaixonou por ele de verdade.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ela pode saber que Henrique é homossexual e ainda assim alentar a esperança de ter uma relação intensa com ele. O problema é quando descobre que Henrique, apesar dos seus esforços não consegue.

DENISE - Henrique não é nenhuma bicha louca. Ao contrário: tem um aspecto muito viril. Suas atitudes são muito masculinas.

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas deve ficar bem claro que não é bissexual. Ele se apaixonou por ela, à sua maneira, mas não consegue consumir a relação no campo erótico. Isso é que o filme vai contar: como ela decide se transformar para agradá-lo.

DENISE - Não se esqueçam de que nem tudo se reduz ao aspecto sexual. Há grandes afinidades espirituais entre os dois.

GARCÍA MÁRQUEZ - Tudo isso que dissemos até aqui não é outra coisa além de um prólogo para entrar no assunto. E não podemos continuar dando voltas: precisamos entrar no assunto.

DENISE - Eu acho importante ressaltar o fator afinidade, porque sem ele, que outro elemento de atração existiria entre Henrique e Terê? Por que continuam se procurando? Porque naquela primeira noite, quando andaram de bar em bar, conversando, se conhecendo, descobriram que um gostava da companhia do outro.. E isso aconteceu principalmente com ela, que agora não quer saber de outra coisa a não ser ficar ao lado dele.

REYNALDO - Se isso não for amor...

GARCÍA MÁRQUEZ - Eu estava me perguntando: como poderemos marcar a passagem do tempo? E percebo que é fácil: pelo teatro, pelas sucessivas apresentações da cena de amor: A última corresponderia à estréia, com aplausos do público, etc. E esse final da ficção - da ficção teatral - seria uma espécie de anúncio do que vai acontecer na realidade - a realidade do filme.

DENISE - Dos cinco pontos do meu esquema, o quarto é o que continua mais confuso: como ela descobre que Henrique é homossexual? Ou será que ele mesmo confessa?

GARCÍA MÁRQUEZ - Eu gostaria que ele falasse do seu homossexualismo com toda a naturalidade. Poderia revelar coisas muito interessantes sobre o mundo dos homossexuais, que a maioria das pessoas não conhece. E esse grau de sinceridade serviria, ao mesmo tempo, para estabelecer um vínculo muito forte entre os dois. Henrique abre o coração para Terê, mas não como um drama. Não podemos esquecer que através do homossexualismo Henrique não apenas se dilacera - como agora acontece com Terê -, mas também se realiza. Terê compreende isso, mas no fundo não aceita uma situação que afasta Henrique dela definitivamente. E é

então quando decide se transformar. É quando a surpreendemos cortando os cabelos. Estilo garçom, como se dizia nos anos cinqüenta.

SOCORRO - Ela mesma cortando os próprios cabelos, vestindo jeans, experimentando uma jaqueta unissex...

GARCÍA MÁRQUEZ - Esse diálogo dos dois - se for feito com cuidado – pode acabar sendo comovedor: Trinta ou quarenta anos atrás teria sido um diálogo escandaloso, mas agora, suponho, terá um ar cotidiano, porque são coisas que vivemos no dia-a-dia com os amigos homossexuais. Eles chegam e dizem, na maior tranquilidade: “Tchau, querido, vou buscar meu companheiro”, ou então, “quero apresentar meu galã a você”... Quando Henrique abre o peito com Terê, é porque está se entregando a ela, completamente. Agora, ela quer chegar ao final, quer conhecê-lo, no sentido bíblico da palavra.

DENISE - Eu gostaria que Henrique tentasse, vamos dizer, “agradá-la”. E que tentasse mais de uma vez. Não é que ele finja querer. É que ele quer, realmente. Reconhece seu desejo no desejo dela, como num espelho. E além disso, quer prendê-la ao seu lado.

SOCORRO - Henrique tem trinta e cinco anos e nunca sentiu nada parecido em relação a nenhuma outra mulher.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ele tem que dizer a Terê que chegou a esse extremo pela primeira vez.

ROBERTO - Quero fazer um comentário sobre o desenlace proposto por Denise: não acho que seja conveniente, no final, que Henrique se envolva com outra mulher.

GARCÍA MÁRQUEZ - Calma. Vamos ver.

DENISE - Sabem por que eu gosto desse final, a de Terê transformando-se em menino e Henrique, por sua vez, saindo com outra mulher? Porque me faz pensar nas fábulas.

GARCÍA MÁRQUEZ - E preciso ver se a história nos leva para esse ponto. Ainda é muito cedo para saber.

SOCORRO - Uma boa pergunta: se Terê realmente muda identidade, e se já é um rapaz ou quase um rapaz, por que Henrique não a aceita como a outra parte de um casal?

GARCÍA MÁRQUEZ - Esse é o paradoxo: Terê atraía Henrique, mas como mulher. É aí que está o conflito. Aliás, a transformação dela é brutal ou gradual?

DENISE - Eu gostaria que fosse gradual.

REYNALDO - Pois eu acho que deve ser brutal. É um recurso desesperado, para o qual ela apela quando não encontra outra saída, e assume esse recurso assim, de repente e em sua totalidade: cabelos, jeans, motocicleta, jaqueta de couro...

DENISE - Pensei até que Terê podia chegar a ser abjeta: conseguiria uns garotos para Henrique, para tentar prendê-lo. Parece descabelado, mas para ela só importava, de verdade, ver Henrique feliz.

GARCÍA MÁRQUEZ - A história ficaria muito comprida. E a gente só tem meia hora.

REYNALDO - Em compensação, a mudança repentina de Terê, e a conseqüente perturbação de Henrique, pode acontecer em dois segundos, numa cena só. Eu os vejo assim: Terê, com seu penteado e sua roupa de homem, quer fazer uma surpresa para Henrique. Bate na porta. Henrique abre, atordoado, contempla por um segundo, e então ela sorri para ele, contente com a própria travessura... Esse sorriso - o mesmo que ele admirou tantas vezes basta para esclarecer o equívoco, mas por outro lado faz com que ele se sinta incômodo. "Por que uma mulher tão inteligente como Terê", pensa ele, "faz uma palhaçada dessas?".

DENISE - Continuo achando que a mudança deve ser gradual.

REYNALDO - Então, eu sugiro o seguinte: quando Terê começar a mudar - quando cortar o cabelo, por exemplo -, Henrique fica olhando para ela e diz: "Você fica muito bem com esse penteado".

DENISE - Mas ele não deve encorajá-la.

GLÓRIA - É só um cumprimento, um elogio. Henrique não sabe o que ela está planejando. Mas um dia elogia o penteado, outro dia elogia a calça de couro, e quando vê...

SOCORRO - Vai ver, a última coisa que ela faz é cortar o cabelo. E então, a mudança gradual passaria a ser total.

DENISE - Não sei se estamos saindo do realismo para entrar em outro tipo de linguagem, mais metafórico.

GARCÍA MÁRQUEZ - Isso tudo vem com um toque especial, com a pitada de loucura que todas as nossas histórias têm.

REYNALDO - Eu sinto que a poética desta história está muito coerente. Primeiro, desenhamos aquela seqüência noturna, onde Terê e Henrique vão passando sucessivamente por três bares diferentes, enquanto

conversam. Depois, falamos de repetir três vezes, no teatro, a cena de amor: E agora, poderíamos dar em três fases - o cabelo, a roupa, a moto - o processo de transformação de Terê.

SOCORRO - Nesse processo ela vai se despojando, além disso, de todos os seus adornos femininos - brincos, colares, maquiagem e adotando certos gestos masculinos.

CECÍLIA - Existe um monte de homossexuais que falam de seus gostos com as amigas: “Sabe, eu gosto de meninos assim”, ou com um eufemismo, “eu gosto de um companheiro assim: moreno, nem alto nem baixo”... DENISE - Henrique nunca diria uma coisa dessas.

GARCÍA MÁRQUEZ - Existe uma grande angústia no fundo dessa relação, e tenho medo que ela escape de todos nós, porque estamos deixando as aparências nos dominarem.

DENISE - Estamos tentando analisar a conduta dos personagens, não é?

GARCÍA MÁRQUEZ - Bem, não vamos pensar agora na estrutura ou nos detalhes, mas na seqüência dos fatos... Primeiro, Henrique e Teresa se encontram no teatro. Depois, ele leva a moça tomar alguma coisa, de preferência num bar de homossexuais. Depois, enquanto estão conversando no bar chega um amigo de Henrique - um jovem muito bonito - e Henrique o apresenta a Terê. E, finalmente, saem os três juntos do bar...

DENISE - Juntos? Desde o começo? Eu achei que Henrique ia levar Terê à sua garçonnière...

GARCÍA MÁRQUEZ - Não estou contando o filme: estou tentando imaginar como seriam as coisas na vida real.

GLÓRIA - E na vida real, Henrique - que acaba de conhecer Terê e se sente deslumbrado por ela - seria capaz de levá-la um bar de homossexuais?

REYNALDO - Eu acho que não.

GARCÍA MÁRQUEZ - Pois eu acho que sim.

REYNALDO - Nesse caso, não haveria nenhum engano. A partir do primeiro momento, ela perceberia que a relação amorosa é impossível.

DENISE - Por quê?

REYNALDO - Por tudo. Porque Henrique se delataria, quando se encontrar em seu ambiente. Porque o amigo de Henrique estaria lá, e iria se reunir com eles...

GARCÍA MÁRQUEZ - Ao saírem do bar, os três - Henrique, o amigo e Terê vão até o carro de Henrique, e o rapaz, como se fosse uma coisa muito natural, senta-se na frente. Terê precisa ir no banco de trás. É uma maneira muito gráfica de ver Terê posta de lado, colocada de repente em segundo plano. DENISE - Por que vocês só pensam em soluções cruéis?

GARCÍA MÁRQUEZ - Cruéis, mas úteis, porque agora Terê sabe como é a pessoa que está no lugar que ela quer tomar: O rapaz serve de modelo. Algum dia, o rapaz irá atrás, e ela irá ao lado do motorista.

DENISE - Eu imaginava uma coisa mais poética: Terê visitando sozinha o bar e observando discretamente a atitude dos homossexuais, como se estivesse se preparando para seu próximo papel. Sonho com essa cena.

GARCÍA MÁRQUEZ - Uma atriz como ela, tendo de ir a um bar 'observar' a conduta dos homossexuais, como quem vai ao zoológico observar a conduta dos macacos? Mas, em que mundo ela vive? Acho que estamos vendo o homossexualismo como uma coisa distante e estranha, quando o correto é que todos nós formamos parte desse ambiente... Os homossexuais não estão separados da sociedade. E menos ainda da nossa sociedade.

ROBERTO - Vou retomar a primeira versão de DENISE. Quando Terê e Henrique tornam a se encontrar no apartamento dele, no dia seguinte, e entendem que a coisa não avança, ela desiste de vê-lo. Deixa passar o fim de semana, e na segunda-feira, quando saem juntos do teatro, o amigo de Henrique está esperando por ele. "Ah, que bom que você veio!", diz Henrique. "Deixa eu apresentar Terê, uma excelente atriz. Terê, esse é o meu amigo Néelson".

GARCÍA MÁRQUEZ - Eu vejo da seguinte maneira: quando Henrique confessa seu problema a Terê, ela não se resigna. Está decidida a conquistá-lo. Volta ao bar que Henrique frequenta e ele, quando a vê, não se sente perseguido e nem recrimina nada. Ao contrário, mostra-se amável. "Que bom que você veio!", diz, como podia ter dito ao tal Néelson. "Senta aqui, quero oferecer a você uma coisa muito especial". Trazem para o casal uma dessas bebidas borbulhantes, que jorram fumaça, uma coisa muito divertida, e os dois passam momentos ótimos conversando. Corte. Vemos Terê cortando o cabelo. Corte. Vemos a moça chegando ao teatro de motocicleta. Corte. Hummm... É preciso tomar cuidado com esses

cortes, para que a coisa não acabe sendo grotesca. Acho que o problema é de formato. Uma hora e meia seria muito, mas meia hora é pouco.

DENISE - Esta é uma história para meia hora. Talvez fosse conveniente alongar a primeira parte - a agonia desse amor impossível – e deixar a surpresa da transformação para o final.

GARCÍA MÁRQUEZ - O filme poderia acabar assim: Terê entrando no apartamento de Henrique, vestida de homem. Mas , e depois?

DENISE - Eu sugiro que depois apresentássemos a outra mulher, porque gostaria de ressaltar a moral da história: “Jamais se transforme em objeto de desejo do outro, porque o desejo pode variar de objeto”. Gostaria que isso ficasse, de alguma forma, implícito.

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas você levaria a história até aí, até mostrar Henrique com outra mulher?

DENISE - Até mostrar que Terê perdeu sua identidade e está a ponto de ficar louca. Por idealizar Henrique tanto. Por se negar a si mesma, só para agradá-lo, satisfazê-lo.

REYNALDO - Não entendo como ela pode ser tão imatura.

ROBERTO - Para ficar louca ela teria de ter sofrido muito, e eu não vi esse sofrimento em nenhum momento. Ao contrário, parece que ela controlou a situação com bastante maturidade.

CECÍLIA - E o que aconteceria se, quando Terê muda, Henrique não a reconhecesse?

MARCOS - Eu imagino esse lance assim: Henrique e Terê marcaram um encontro no bar no cantinho de sempre. Lá está ela, vestida de homem pela primeira vez. Henrique chega, olha pelo vidro da janela... dá meia-volta e vai embora. Reconheceu-a ou não?

GARCÍA MÁRQUEZ - Logo de saída, não.

DENISE - Mas estamos na metade ou no fim do filme?

GARCÍA MÁRQUEZ - Isso, a gente não sabe ainda. É preciso ver o que acontece depois desse encontro - ou desse desencontro para poder calcular por onde começamos.

MARCOS - E a mudança dela, afinal como aconteceu? Progressiva ou repentina?

GARCÍA MÁRQUEZ - Aos poucos é melhor, mas desequilibra a estrutura. Repentina é pior, mas resolve o problema do tempo. O que estou achando

que ficou claro é que só pode ser repentina se nós deixarmos isso como imagem final.

MARCOS - Eu gostaria que Terê conseguisse seduzir Henrique. Mesmo que fosse de um jeito traumático...

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas seduzi-lo como mulher ou como homem?...

ROBERTO - Seria preciso perguntar também se Henrique é homossexual ativo ou passivo, porque se for passivo, não tem jeito...

DENISE - Eu me preocupo menos com isso e mais com a idéia de que, no final, Henrique possa não reconhecer Terê. Para mim, esta é uma história de amor, e essa idéia do desencontro por motivos externos...

ROBERTO - Não tão extremos: Terê se transforma por dentro também, psicologicamente.

GARCÍA MÁRQUEZ - A idéia de que Henrique não a reconheça - ou melhor, não chegue a reconhecê-la - não se sustenta. Poderá não reconhecê-la de repente, mas é só olhar bem - nós até falávamos do inconfundível orriso de Terê - para ver quem é. Isso, por um lado. Por outro, não podemos supor que o processo de transformação de Terê ocorra de modo tão gradual que acabe sendo imperceptível. Não há tempo para isso. Num longa-metragem, podemos tentar. Por exemplo, na história em que estou trabalhando agora, vimos a conveniência de que a velha termine lá em cima, rejuvenescida, dançando uma valsa com um jovem de vinte e dois anos que poderia ser o seu galã mas que, na verdade, também podia ser seu neto. Para conseguir isso de forma verossímil não tivemos outra saída a não ser rejuvenescer a velha aos poucos, imperceptivelmente, ao longo de todo o filme. E quando chega o momento da valsa, a diferença de idades entre a protagonista e o jovem já não é tão evidente. Mas para manejar essa situação discretamente dispúnhamos de quase duas horas. Aqui, só temos trinta minutos, e metade desse tempo nós devemos dedicar a apresentar o problema...

ROBERTO - Temos três maneiras de resolver isso. Outro dia, Reynaldo- a propósito do meu personagem, João - punha o exemplo do professor de judô...

GARCÍA MÁRQUEZ - O que precisamos resolver - visual e dramaticamente é o golpe de efeito dessa cena em que Terê, já transformada em homem, apresenta-se a Henrique. Esse é o momento!

DENISE - Estou convencida de que a mudança de Terê deve ser gradual.

ROBERTO - Mas como não há tempo para isso, Denise, você precisa ter alternativas. Pense na cena do bar, da qual você gosta tanto, quando Terê vai observar os homossexuais. E se pouco a pouco – mas ali mesmo, sem se mexer de seu assento - ela fosse se transformando? Numa cena assim, o fluxo do tempo e o fluxo da consciência ocorreriam de uma vez só. A transformação de Terê seria mais psicológica do que física.

MANOLO - Como fazer isso, em termos visuais?

ROBERTO - O olhar de Terê serviria de guia, no que diz respeito à sua própria mudança. Ela vai selecionando seus 'modelos' e, ao mesmo tempo, por um ato de mimetismo, se 'transformando' neles. Essa transformação psíquica - concordo com a sua preocupação, Manolo poderá ser expressa visual, plasticamente? Seria preciso perguntar ao maquiador, ao encarregado do guarda-roupa...

DENISE - E à própria atriz...

GARCÍA MÁRQUEZ - Esse plano começa com uma tomada subjetiva - os homossexuais sendo observados avidamente por uma mulher - e termina com uma visão objetiva: Terê transformada em efebo.

SOCORRO - Vou fazer o papel de advogado do diabo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Todos nós fazemos esse papel. Só quem está apresentado a sua própria história é que não faz...

SOCORRO - Terê entra numa luta feroz contra as circunstâncias que a impedem de realizar sua paixão. Eu acho horrível que essa paixão se frustrasse, já que Henrique também participa da mesma paixão. Ou seja, trata-se de um amor correspondido. Então, a luta de Terê não deveria levar ao fracasso: Henrique acaba possuindo-a, ou então Terê se transforma em homem e o filme acaba aí, com um final aberto.

GARCÍA MÁRQUEZ - A frustração também é uma situação dramática, e das maiores. Uma história não se frustra como drama porque os personagens se frustram, e muito menos no caso de uma história de amor, que supostamente deve acabar bem. Eu não estou contra o final feliz da frustração.

ROBERTO - Henrique ama Teresa pelo que ela é. À sua maneira, claro. E deixa de amá-la quando Terê renuncia à sua identidade, quando deixa de ser ela. Essa história que Denise quer contar, uma história com moral no fim...

GARCÍA MÁRQUEZ - Assim não vale, ROBERTO. Você está fazendo o papel de papel de advogado de defesa de uma história alheia. O fato é que estamos trabalhando sobre um tema que não conhecemos intimamente. Se algum de nós for um homossexual enrustido, que por favor deixe de inibições e nos dê uma mão, para ver se saímos desse atoleiro...

DENISE - Terê tem que estar convencida de que Henrique se entregaria a ela por completo... se pudesse. E essa ambigüidade que mantém o conflito latente.

ROBERTO - Que antes de sua primeira tentativa, Henrique diga a ela, sem meias palavras: "Nunca estive antes com uma mulher, mas com mas com você, eu quero".

GARCÍA MÁRQUEZ - Em outras palavras: ele pede ajuda a ela?

ROBERTO - É. Mas sem muita esperança. Ela também não teria grandes esperanças.

GARCÍA MÁRQUEZ - É uma história muito delicada, com uma evolução de sentimentos que nós não conhecemos bem. É preciso ter cuidado para não nos enganarmos numa coisa tão polêmica. Vamos ver: vamos analisar a história de novo. Para Teresa, Henrique é um ídolo; seus se que Henrique desce do seu pedestal, alcança Terê na rua e a convida para beber alguma coisa. Não vai além desse ponto, mas isso é normal, é a primeira vez, e ela, por seu lado, não pode atribuir esse limite a outra coisa porque não sabe do segredo de Henrique. Muito bem. No dia seguinte, Henrique decide convidar Terê para ir ao seu apartamento, e tenta fazer amor. Não consegue. Então, confessa que nunca esteve com uma mulher, mas que agora, ele quer. Não continuo, porque acabo de perceber uma coisa: diante dessa situação, o lógico é que Teresa diga a ele: "Tudo bem, vou ajudar você". E daí? Como é que ela ajuda?

MANOLO - Não é fácil explicar porque diabos Henrique, de repente, sente essa atração sexual pela moça... Henrique conheceu dúzias de mulheres tão atraentes e inteligentes como ela, e nada...

SOCORRO - Ora, Manolo, os amores à primeira vista não são reações que possam ser explicadas facilmente. São razões do coração. Ou reações químicas misteriosas...

DENISE - É isso o que eu gostaria de dizer: é absurdo querer se transformar em objeto do desejo de outro, porque a gente nunca sabe onde começa e onde termina o desejo do outro...

GARCÍA MÁRQUEZ - E nem o nosso. A gente não se conhece tão bem como achaque se conhece. Talvez por isso, agora, estejamos todos atolados. É preciso dar a esse vínculo Terê-Henrique o nível de tensão necessário.

SOCORRO - Eu insisto na minha proposta. Pode ser que a iniciação sexual de Henrique tenha sido heterossexual. Pode ser que ele tenha sido até casado. Houve um trauma num determinado momento, mas ele que não é nada irremediável.

ROBERTO - E o que isso adianta, para nós?

SOCORRO - Suprime um obstáculo. Henrique já teve relações heterossexuais normais. Isso não é nenhuma novidade para ele.

GARCÍA MÁRQUEZ - A coisa ameaça complicar ainda mais, em termos de tempo.

ELID - - Na primeira noite, Henrique poderia funcionar normalmente com Terê. É tamanha a atração que sente por ela...

DENISE - Na primeira tentativa? Não, não convém.

ELID - O conflito viria depois, porque Henrique tem um amigo e não quer desistir dele por causa de Terê.

DENISE - Você está insinuando que Henrique é bissexual?

ELID - Não é preciso tocar nesse assunto. Terê sente que está perdendo a batalha para o rival e apela para o disfarce, procurando parecer um pouco com ele, com o efebo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Continuamos empacados em nossa ignorância. Como se comportaria um homossexual do tipo de Henrique, numa circunstância como essa? Será que ele pode, da noite para o dia, decidir: agora prefiro o amor heterossexual, porque o objeto do meu desejo passou a ser uma mulher?

REYNALDO - Eu me atenho à idéia da tentativa fracassada de Henrique. Quanto mais forte for a frustração daquela primeira noite, mais interessante será a evolução de Terê.

ELID - Quantas tentativas frustradas ela vai ter de suportar?

REYNALDO - O número não interessa. Como diz o bolero, “depois de ter vivido vinte desenganos, qual a diferença de viver mais um?”.

GARCÍA MÁRQUEZ - Eu acho que sei onde está a dificuldade dramática. Nós simplesmente mudamos de ponto de vista. A história inteira está contada do ponto de vista de Teresa, e no entanto, faz tempo que estamos dando voltas ao redor de Henrique. E, para mim, está claro: se tratamos de

assumir o ponto de vista dele, estamos danados. Precisamos nos manter firmes no ponto de vista dela. Terê vai cometer erros de apreciação, como é natural: são aliás, os nossos erros de apreciação. Não vamos nos preocupar com isso. O que precisamos evitar a qualquer preço é a mudança de perspectiva, ou a pretensão de trabalhar com dois pontos de vista ao mesmo tempo. Isso complicaria as coisas, e não temos tempo. Nesta história, Terê é quem toma a iniciativa. Se nos metermos nos dilemas de Henrique, nunca mais vamos sair do buraco.

DENISE - Existem muitos detalhes que poderiam nos servir para dar a evolução sentimental de Terê, e os antecedentes. Seu quarto, por exemplo, pode estar coberto de fotos de Henrique, dos personagens que ele interpretou no teatro.

GARCÍA MÁRQUEZ - Naquela primeira noite, quando Henrique deixa Terê em casa, ela entra no quarto e vemos as fotos na parede. Isso basta para deixar claro que Henrique já era seu ídolo há tempos.

SOCORRO - E se começássemos a história da transformação ao contrário, ou seja, com Terê parecendo um menino desde o começo? Na realidade, uma moça muito moderna, muito punk, muito unissex...

GARCÍA MÁRQUEZ - Ah, aí, fica sendo uma história barata...

CECÍLIA - Nós dissemos que Terê é uma boa atriz mas não exploramos a sua imaginação, suas capacidades miméticas... Ela poderia estar imaginando um romance com Henrique, e elucubrando meios DENISE - Pois eu me pergunto se será possível explorar essa linha sem nos desviarmos muito da idéia original.

CECÍLIA - Pense nesse papel que Terê acaba de conseguir, na cena de amor que acaba de interpretar com Henrique. Ela começa a estudar seu personagem, imagina as reações do outro - que na sua fantasia são sempre as que Henrique teria - e vai tecendo, assim, uma situação imaginária onde as fronteiras entre a verdade e a mentira acabam se apagando.

GARCÍA MÁRQUEZ - Essa proposta parece boa, mas muda o sentido da história. Se Terê não se disfarçar de homem, a história passa a ser nutra. Por esse caminho nós podemos terminar contando Hamlet, e sairia muito melhor, mas desacreditaria a Oficina...

DENISE - Agora, estou tendo a seguinte idéia: o processo de transformação pode ocorrer através de detalhes, através de um espelho, por exemplo.

REYNALDO - A maldição dos espelhos nos persegue...

GARCÍA MÁRQUEZ - Você pode mostrar a transformação do jeito que bem entender, mas o que precisa ficar bem claro é qual o momento em que Terê sente que está encurralada e decide continuar lutando até o fim, até se transformar num machão.

ROBERTO - Mas esse jeito não resolve a história.

GARCÍA MÁRQUEZ - E quem disse que resolvia? Não, não resolve!

ROBERTO - É um grande jogo de efeito, sim, mas não expressa nada.

GARCÍA MÁRQUEZ - De acordo. A gente sempre apela para um final de efeito, quando não encontra outra opção...

ROBERTO - Eu gostaria que Terê, já travestida, passasse na frente de Henrique, e que ele não a reconhecesse.

GARCÍA MÁRQUEZ - Isso deixaria uma pergunta latente: o que aconteceria se a reconhecesse?

REYNALDO - É que esta última imagem tem, como dizem os lingüistas, uma carga semântica muito forte.

GARCÍA MÁRQUEZ - Vamos lá, de novo: Terê se transforma, vai ao bar e quando Henrique passa ao lado nem repara nela, quero dizer, nele, porque agora ela é um rapazinho. Um jovem boa-pinta, atraente, mas que não faz o gênero de Henrique. Isso quer dizer que ele já não gosta mais dela? De jeito nenhum. Quer dizer que ele gostava dela como mulher.

SOCORRO - Tudo poderia ser um jogo sinistro que Henrique utiliza com suas vítimas, as atrizes que trabalham com ele. Henrique é um sadomasoquista. Simula fazer esforços para consumir o amor, sabendo que não consegue, ou que não quer. Insinua muito discretamente a idéia da transformação. A vítima, fazendo tudo para agradá-lo, se transforma e nesse processo deixa de cumprir os requisitos que seu personagem no teatro exigiu, e por isso perde o emprego e é preciso substituí-la por outra atriz... Então, Henrique recomeça a manobra com a outra. O ciclo se fecha e torna a se abrir onde começou.

GLÓRIA- Eu acho essa idéia o máximo, mas é a história de Henrique, e não a de Teresa. Eu preferiria que Henrique chegasse ao bar, onde ela está esperando com seu novo look, e que, ao vê-la, exclamasse, aborrecido: "Mas que bobagem é essa?".

ROBERTO - Ou então Henrique chega no bar, acha que ela ainda não chegou e começa a olhar interessado para aquele garoto que está sentado ali perto, sem perceber que é ela...

GARCÍA MÁRQUEZ - E se Henrique avançasse direto no rapaz?

GLÓRIA - Assim que se aproximar e trocar duas palavras com ele, Henrique perceberá tudo.

DENISE - Se Henrique paquerar o suposto galã, ficamos sem moral da história.

GARCÍA MÁRQUEZ - A partir do momento em que Terê se disfarça, podem acontecer duas coisas: ou ela conquista Henrique, ou perde. A primeira possibilidade é mais fácil de ser contada, mas é também a menos verossímil. Henrique teria que ser muito superficial para que um simples corte de cabelo e algum outro detalhe exterior o transformasse desse jeito.

SOCORRO - Não acho tão improvável. Os homossexuais são muito frívolos.

GARCÍA MÁRQUEZ - Eu não me atreveria a dizer isso. São pessoas que desafiam preconceitos e códigos morais muito enraizados, que enfrenta escárnio permanente, que, contra ventos e marés, afirmam seu direito a existir, e tudo isso a troco de quê? Eu suspeito que exista muita frustração na vida do homossexual, pelo menos desse pobre diabo que passa de uma experiência a outra sem conhecer a verdadeira amizade, o verdadeiro companheirismo... Podemos dizer que esse tipo de pessoa seja superficial ou frívola? Para suportar tudo isso, é preciso ter um caráter muito forte. Pode até ser que hoje em dia menos, porque os homossexuais foram abrindo espaço na sociedade. Mas, em todo caso...

REYNALDO - Eu retorno ao encontro final, no bar: O lugar está cheio de clientes. Terê, como se fosse um efebo a mais, está sentada na frente de uma mesa. Digamos que ela se mistura no ambiente sem muito esforço. Henrique passa na sua frente e não a vê, ou melhor, não a reconhece. Senta numa mesa próxima, esperando que ela chegue. Então Terê se levanta, caminha decidida para ele, apóia as duas mãos na mesa, como faria um jovem que estivesse disposto a uma conquista, e diz, sorrindo: "Alô". Henrique olha para ela, reconhece-a, fica estupefato, explode de raiva, agarra a moça pelo braço, arrasta-a para fora do bar e começa a insultá-la. Pode, até ser que arranque um dos elementos do disfarce da moça um cinturão, uma correntinha, sei lá -, jogue no chão e pisa em cima... Bom, eu vou até aqui. Não tenho mais nenhuma outra idéia.

GARCÍA MÁRQUEZ - Vamos detalhar um ponto. Dissemos que Terê se disfarça de homem, e não é verdade: ela se disfarça de homossexual ativo.

É preciso tomar cuidado para não confundir as coisas. Quem vai a um bar de veado também é veado. Henrique não aceita fisicamente Terê transformada em efebo, mas por acaso aceitava como mulher?

MARCOS - Poderia ser um desenlace visual, que não se definisse em termos dramáticos...

GARCÍA MÁRQUEZ - Um momento. Acabo de perceber uma coisa. Deixamos de lado a peça de teatro que Henrique e Terê estão ensaiando. Nós só utilizamos a peça no começo, como mero pretexto para o encontro. Por que não tentamos integrá-la, agora, na ação? Pode ser que a chave do desenlace esteja em algum daqueles diálogos...

ROBERTO - Quer dizer que os dois só conseguem se comunicar no plano artístico, através do texto dramático?

ELID - A peça teatral poderia se referir a delas pessoas que têm dificuldades em assumir sua verdadeira personalidade.

GARCÍA MÁRQUEZ - Vamos imaginar que Henrique esteja sentado no bar, esperando Terê. Ela chega, vestida de homem, senta-se ali perto, Henrique olha, reconhece, diz alguma coisa - uma coisa que nós já ouvimos Henrique dizer na peça de teatro - e ela responde, mas não como estava previsto. Entra no jogo, mas à sua maneira. Assim começa, entre eles, um diálogo que revela o conflito dos dois.

MANOLO - No começo tínhamos falado várias vezes em repetir a cena de amor, em sucessivos ensaios.

GARCÍA MÁRQUEZ - Precisamos imaginar essa cena e elaborar o diálogo com cuidado, para utilizá-lo depois.

ROBERTO - Na peça, os protagonistas consumam sua amor, enquanto na vida real Henrique e Teresa...

GARCÍA MÁRQUEZ - E que tal se a gente inverter os termos? O amor no teatro se frustra, e o deles se realiza?

DENISE - Eu pensei na possibilidade de uma cena de morte.

REYNALDO - Amor que termina numa cena de morte? Não é. Isso é Romeu e Julieta

GARCÍA MÁRQUEZ - Estou com a intuição de que essa fórmula - a dos diálogos repetidos e modificados - tem um potencial poético enorme. O filme pode terminar como um verdadeiro poema. Henrique diria uma frase que já conhecemos - ouvida duas ou três vezes - e ela responderia com alguma coisa que a gente acha que conhece, mas que na realidade é uma

coisa diferente... e assim sucessivamente, até a história tomar seu próprio caminho... Talvez seja um caminho que ninguém esperava, nem nós, nem eles.

SOCORRO - Quer dizer que não é um amor frustrado? Que alívio!

GARCÍA MÁRQUEZ - Quando eles começam a modificar os diálogos para ajustá-los à sua própria verdade, percebemos que estão rompendo as convenções sociais. Existe algo mais profundo que une os dois. O que até agora nós víamos como a verdade do amor - a que eles representaram no teatro - aparece como o obstáculo que se interpunha entre os dois.

ROBERTO - Com isso damos ao espectador a ilusão de que as coisas terminam bem para os dois, mas a gente sabe que, na realidade, o conflito permanece.

VICTORIA - E você, DENISE, queria que Henrique acabasse com outra mulher... Por que não a própria Terê, uma Terê que desiste de disfarce e se impõe por direito próprio?

REYNALDO - Se impõe como mulher? E de que maneira?

GARCÍA MÁRQUEZ - Pois eu confesso que para mim o problema principal está no seguinte ponto: nós não sabemos até que ponto esse drama é dramático para Henrique... Eu não sinto que isso de 'poder' e 'não conseguir' seja, para ele, um conflito profundo.

ROBERTO - Pode até ser engraçado, cômico.

DENISE - Acho que seria interessante fazer assim, em clima de comédia.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ô mulher! Só agora você diz isso?

GLÓRIA - Ora, ora, essa não... Nós não podíamos mudar nada essencial na história, e de repente mudamos de gênero?

GARCÍA MÁRQUEZ - Quem podia mudar, mudou. A proposta vem da própria Denise.

REYNALDO - E eu, que já estava achando ótima a idéia da tragédia...

GARCÍA MÁRQUEZ - Bom, se vai ser comédia, podemos terminar do jeito que quisermos. Por exemplo: Terê vestida de homem, Henrique vestido de mulher, e paz na terra e GLÓRIA aos céus nas alturas. Até que a morte os separe.

SOCORRO - Não é mais Terê quem muda. O que muda agora é a história inteira...

GARCÍA MÁRQUEZ - Imaginem só a seguinte cena: a entrada de Henrique, uma mulher belíssima, e o gesto de Teresa - o mais belo dos galãs

convidando-a para dançar no grande salão de espelhos... Um final maravilhoso. Se a história muda para melhor, qual é o problema?

ROBERTO - Não é preciso mudar mais nada. Eu vejo esse filme, do começo ao fim, como uma comédia.

GARCÍA MÁRQUEZ - A única coisa que precisamos mudar é o tom. O encontro no bar, por exemplo. Terê corta o cabelo, se veste de rapaz, vai ao bar, senta e fica esperando Henrique. De repente, ele aparece vestido de mulher. Uma mulher maravilhosa, é claro, porque Henrique é um grande ator e pode fazer o que quiser com o seu próprio físico. Lembrem-se de Dustin Hoffman em Tootsie. Bem, aqui estão Henrique e Teresa, um na frente do outro, ainda sem se reconhecer... E, de repente...

DENISE - A revelação.

ELID - Para sermos coerentes, poderíamos tornar a Terê lésbica.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ora , você agora quer estropiar o nosso filme, depois da trabalhadeira danada que tivemos?

ELID - Terê, como lésbica, também freqüenta o bar sem que ele saiba... e no final, os dois têm um filho. Parido por ela, claro.

GLÓRIA - Brincadeiras à parte, agora Henrique não é só homossexual: é a própria bicha louca.

GARCÍA MÁRQUEZ - Por quê? É um ator, gosta de se disfarçar, brincar com as aparências... Certa noite, vai ao bar de homossexuais vestido de dama antiga, outra noite vai vestido de mosqueteiro... Nesta noite em particular, quando encontra Terê, vai disfarçado, sei lá, de Maria Félix em Dona Bárbara, ou de Gloria Swanson em Crepúsculo dos Deuses...

DENISE - Que horror!

REYNALDO - Já sei qual é a peça que estão montando: Sonho de uma Noite de verão, de Shakespeare. Terê faz o papel de Titania, e Henrique, o do burro, o do cara que se transforma em burro e tem um diálogo com ela. Todos os elementos estão aí: a metamorfose, o jogo erótico...

GARCÍA MÁRQUEZ - Parece que a varinha de condão fui a palavra comédia. Esse movimento final, o do baile, pode ser maravilhoso. Não é preciso levar os dois até a cama. Basta vê-los dançar - o casal perfeito, mas com os papéis invertidos - para entender tudo. Agora, cada um é o outro. São os andróginos, que acabaram se encontrando. E daí vinha a flecha do cupido, essa atração recíproca que sentiram desde o começo. Por isso se buscavam. Mas se buscavam por onde não era...

REYNALDO - Na atuação de Terê, quando ela faz o teste no teatro, tem haver um toque de ironia. Henrique percebe isso. Os dois estão sob o signo de Gêmeos.

GARCÍA MÁRQUEZ - A barreira que os separa é a de seus respectivos sexos. Quando os papéis se invertem, a barreira cai.

SOCORRO - E o espectador, como é que vai entender tudo isso?

GARCÍA MÁRQUEZ - Não sei. Mas nossa tarefa, agora, é ver como damos as diferentes metamorfoses de Henrique. Cada vez que ele aparecer no bar, tem que ser um personagem diferente. Uma coisa assim de atores. muito de carnaval. Não é que ele se torne irreconhecível, mas é sempre outro: hoje de bigode postiço e peruca, amanhã estica os cabelos como Rodolfo Valentino. Hoje usa óculos, amanhã usa cavanhaque... São exemplos, mas creio que a coisa pode funcionar por aí.

ELID - No bar Henrique poderia ir vestido da maneira com que Terê se veste na peça que estão ensaiando, e vice-versa.

GARCÍA MÁRQUEZ - Precisamos saber, seja como for, que peça é essa. Talvez seja uma réplica do drama dos andróginos, as duas metades que não param de buscar suas identidades.

ROBERTO - A peça poderia ser contemporânea. Por exemplo, uma obra de Beckett: os personagens falam mas não dizem nada, ou falam muito pouco, ou falam o necessário, mas não se entendem.

REYNALDO - Poderia ser A Cantora Careca, de Ionesco.

DENISE - Beckett, eu gosto mais. Lembro de um de seus personagens repetindo palavras, feito um disco rachado.

ROBERTO - A sensação que produz é sufocante.

GARCÍA MÁRQUEZ - E eles, Henrique e Teresa, como atores, comentam isso: como é estranho dizer coisas que eles mesmo não entendem. Eles se sentem como se fossem papagaios.

DENISE - Essa poderia ser a obra que eles vão representar, mas não a que serve para testar as atrizes. O teste é feito com uma obra romântica. Aliás, daí sai a cena de amor que nós conhecemos.

ROBERTO - No teste fazem perguntas, e Terê, em algum momento responde uma coisa que não sabemos se é um disparate ou uma genialidade. Henrique pergunta a ela: “O que isso quer dizer?”, e ela responde: “Não sei”. E ele, satisfeito: “Entendo”.

GARCÍA MÁRQUEZ - 'Entendo' justamente porque não entende nada. Esse mesmo jogo é aplicado no final, na cena do bar: um diz maluquices ao outro, mas eles se entendem perfeitamente. O que você acha, Denise? É pegar ou largar.

DENISE - Vou ter de pensar nos prós e nos contras...

GARCÍA MÁRQUEZ - Eu acho que você não sacrifica nada essencial. E agora é uma comédia divertida, sem muitas complicações, sem nenhum tipo de amargura. Uma história maluca que, ainda assim, tem sentido. E além do mais, tem a vantagem - eu acho - de ser dramaticamente válida, moralmente legítima e visualmente agradável. O que mais a gente pode querer?

- Sidália e Belinda

SOCORRO - Minha história é exatamente o oposto de Denise. É de época, e passada no campo.

GARCÍA MÁRQUEZ - De que época?

SOCORRO - 1930.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ora, isso não é época! Isso é o ano passado. É tão próximo, que eu até me lembro...

SOCORRO - É a história de duas irmãs, Sidália, a mais velha, e Belinda, a mais moça. Entre as duas, há uma diferença de quinze anos. Sidália tem 52, Belinda tem 37. Ou seja, até os quinze anos, Sidália foi filha única. Chegou a conhecer o velho esplendor da família da aristocracia rural que naquela mesma época começou a cair em desgraça. Foi muito mimada quando criança, mas recebeu uma educação rígida, ditada por normas religiosas e morais muito estritas. Assim que Sidália fez 15 anos, sua mãe morreu no parto de Belinda. Portanto, Belinda, para efeitos práticos, passou a ser a filha de Sidália, que a criou.

GARCÍA MÁRQUEZ - São filhas do mesmo pai, é lógico... Ele ainda vive?

SOCORRO - Morreu alcoólatra, três anos depois da morte da mulher.

DENISE - Sidália tinha, então, 18 anos, certo? Belinda não viveu essa tragédia: ainda era muito pequeno.

SOCORRO - Entre elas sobrevive,, como uma lenda, a imagem da mãe. Era uma mulher belíssima, muito elegante, a primeira que levou à cidadezinha as modas européias... Ainda é lembrada com uma de suas roupas mais vistosas, um vestido de crinolina com uma sombrinha de lacinhos e

sapatos de verniz, de ponta arredondada. Sidália conserva esse vestido de sua mãe como se fosse uma relíquia.

GARCÍA MÁRQUEZ - Sidália não teve namorado? É como uma mãe solteira, mas virgem...

SOCORRO - Isso talvez influa em sua atitude com Belinda. Sidália considera a irmã culpada pela sua própria tragédia, desde o momento em que nasceu e as duas ficaram órfãs de mãe. Quando a família se arruinou, Sidália sofreu na própria carne algumas das conseqüências, mas não se importava, porque tinha o carinho dos pais e a memória do que havia vivido. Mas agora descarrega sua frustração em Belinda. Sente uma profunda rejeição em relação à irmã. Ao mesmo tempo, sente como uma obrigação moral cuidar dela pelo resto da vida. Porque Belinda não é normal: não fala, por exemplo. Não é que seja nada: é que sofreu um trauma, talvez motivado pela morte dos pais, pela hostilidade do ambiente... O mais correto talvez seja dizer que ela não fala porque não tem vontade de falar.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não dá um pio... Tudo bem. Mas, diga: quando é que o filme começa?

SOCORRO - Está quase começando. Ah, esqueci duas coisas: primeiro, que as duas irmãs continuam morando no velho casarão familiar. E, segundo, que Sidália é professora e com seu salário mantém a casa.

VICTORIA - Belinda também é solteirona frustrada?

SOCORRO - Ela jamais saiu de casa. E na casa sempre fez o papel empregada: varre, prepara a comida, arruma os quartos, cuida do jardim... Há um detalhe importante, que eu também ia esquecendo: Belinda, quando está sozinha, gosta de cantar. Por isso, sabemos que não é muda. E os vizinhos também. Mas Sidália nunca ouviu a irmã cantar. O único som que ouviu de Belinda são os murmúrios e os resmungos que a irmã faz quando dorme. Para ela, sua irmã é um ser manhoso e egoísta, que só pensa em lhe dar desgostos e fazer o que quer. Mas, ao mesmo tempo, é um ser que dá pena. Em alguns momentos Sidália se sente culpada e tenta ser solícita e carinhosa.

GLÓRIA - Uma relação de amor e ódio. As duas são neuróticas.

SOCORRO - Está no limite da esquizofrenia. Sidália é professora, tem contatos com o mundo exterior. É beata, vai à missa, se confessa... Belinda, em compensação, vive num vazio total, ou melhor, vive entre alucinações,

num mundo de fantasias. E essas fantasias têm um eixo: o vestido da mãe. Belinda tem uma estranha fixação por esse vestido.

GARCÍA MÁRQUEZ - Sidália sabe disso?

SOCORRO - O vestido está guardado no quarto de Sidália – com todos os acessórios -, muito bem dobrado numa arca, com naftalina, para evitar as traças... E mais de uma vez Sidália surpreendeu Belinda usando o vestido, fazendo charme na frente do espelho ou fazendo a sombrinha girar graciosamente enquanto passeava pelo quarto. Nesses momentos, Sidália ficou furiosa com a irmã: gritou com ela, obrigou-a a tirar o vestido, guardou-o na arca e ameaçou castigá-la... Mas, ao mesmo tempo, sentiu pena. O que ela não pode perdoar em Belinda é outra coisa. Um dia, surpreendeu-a masturbando-se enquanto usava o vestido. Sidália ficou tão escandalizada que quase morreu um ataque cardíaco.

GLÓRIA - Para Berlinda, o vestido tem um efeito estimulante.

SOCORRO - Desperta a sua sexualidade. Por alguma razão - o fato de ser um vestido de luxo, com um decote grande, enfim...-, é só Berlinda vestir essa roupa, que começa a ter desejos de tocar, de acariciar o próprio corpo. Sidália está muito preocupada. Vai consultar o padre, que diz a ela que a única coisa que pode aconselhar é procurar o boticário e pedir um remédio que tenha propriedades calmantes. O boticário efetivamente prepara uma poção e recomenda que sejam administradas à paciente, com muito cuidado, algumas gotas por dia. Sidália busca um jeito para dar essas gotinhas à irmã, que logo passa a recusá-las porque cada vez que toma tais gotinhas se sente sonolenta. O que Sidália mais temia acaba acontecendo. Um dia, ao voltar da escola, torna a encontrar a irmã usando o vestido e se masturbando. Sidália se enfurece. Ela se lança sobre Belinda e começa a puxar o vestido, como se quisesse arrancá-lo. O tecido cede, é claro, e rasga em várias partes. Quando Sidália percebe o que acaba de fazer com o vestido da mãe - a única lembrança pessoal que ela tem -, sofre um ataque no chão e começa a se contorcer em estranhas convulsões, como se fosse uma epilética. Belinda se assusta. Vai correndo até a cozinha, apanha a poção do boticário, volta para a sala, faz Sidália engolir o líquido achando que assim irá aliviar a irmã - e com essa overdose acaba provocando em Sidália um dano irreparável. Ela cai em estado catatônico, e morre dois dias depois. Não descarto a possibilidade de, em algum momento, enquanto trata de ajudar a irmã, Belinda acabar falando. Mas não vai ao enterro de

Sidália. Na tarde do enterro, os vizinhos assistem a um estranho espetáculo. É Belinda, que abre as portas e as janelas da casa e sai à rua, toda emperiquitada, com o vestido da mãe todo remendado, com a sombrinha esfarrapada, a cara coberta de maquiagem, e sapatos de salto alto e meias... Eu queria chegar a essa imagem. É o nascimento da louca da cidade.

GARCÍA MÁRQUEZ - Nós temos aqui um argumento, desenvolvido do começo ao fim. Agora, nossa tarefa é adaptá-lo, comprimi-lo no espaço de meia hora. Não é um trabalho fácil. Aliás, é um trabalhão...

DENISE - A imagem de Belinda se masturbando... passa na televisão?

GARCÍA MÁRQUEZ - Por enquanto, isso não é problema nosso. O roteirista tem que desenvolver seu trabalho da melhor maneira possível. Depois vem a guerra contra as convenções e os códigos morais. Mas, primeiro, a gente deve fazer o que acha que deve ser feito. É a mesma coisa em relação à produção. Em relação à história, eu quero saber uma coisa: Sidália é frígida?

SOCORRO - Sim. Ela é muito beata, muito recatada, sempre vestida de preto.

GARCÍA MÁRQUEZ - Belinda, em compensação, é muito vital. Nem o remédio conseguiu derrubá-la...

SOCORRO - Por isso ela se recusou a continuar tomando o remédio.

GARCÍA MÁRQUEZ - E o resto de seus hábitos sociais? Ela toma banho todo dia, come com faca e garfo?

SOCORRO - Come usando uma colher, que agarra de um jeito estranho. Sidália sempre tentou ensinar o ritual da mesa, a maneira de usar os talheres, mas não conseguiu. Belinda tampouco tentou aprender a ler e escrever: Cada vez que a irmã tentava ensinar o alfabeto, Belinda fugia. A única coisa de que ela realmente gosta são as flores. Não é por acaso que só canta quando está no jardim... e acha que ninguém está ouvindo.

GARCÍA MÁRQUEZ - O aspecto físico do personagem é muito importante. Enquanto a gente não conseguir ver o personagem, não consegue pensar em muita coisa...

SOCORRO - Belinda não é lá muito asseada, digamos. Quando põe o vestido da mãe, por exemplo, ela se penteia, mas é só.

GARCÍA MÁRQUEZ - O final do filme é ótimo, essa mulher de repente saindo na rua, já bancando a louca, e começa a falar e falar, e não há quem

a faça parar.. A loucura faz com que diga tudo que não disse antes.

SOCORRO - Sidália nunca consegue se comunicar normalmente com Belinda. Em sua relação com ela, a própria Sidália pergunta e responde...

GARCÍA MÁRQUEZ - Você nos danou. Quase tudo que move essa história está implícito ou está oculto. Eu quero ver.

SOCORRO - Eu quero que se veja tudo - ou pelo menos, se deduza a partir das relações cotidianas entre as irmãs. Um exemplo: na mesa, Sidália diz: “Por favor, Belinda, passe o saleiro”, e ela mesma responde: “Com prazer, querida irmã”. “Você gostou da salada, Belinda?”. “Claro, minha irmã, está muito boa”. A relação se dá através de um monólogo sutilmente agressivo. Belinda não intervém nunca.

GARCÍA MÁRQUEZ - A verdadeira louca é Sidália.

REYNALDO - Na casa existe pouca mobília. Sidália, com certeza, foi vendendo os móveis. O salário de professora não dá para as duas. Nas paredes, ainda são visíveis as marcas dos quadros que foram vendidos.

SOCORRO - A primeira cena é a de Belinda no quarto, usando o vestido da mãe, arrumando o cabelo na frente do espelho. Ouve-se um ruído lá fora. Belinda sabe que é Sidália, que vai surpreendê-la, e tira o vestido correndo. Enquanto Sidália entra, fecha o portão, atravessa a sala e aparece no quarto de Belinda, ela teve tempo para guardar o vestido e fazer de conta que tudo está em ordem.

GARCÍA MÁRQUEZ - Nós precisamos de uma primeira seqüência espetacular, que agarre o espectador e nos dê um respiro para podermos dizer ó.

SOCORRO- Tenho medo que isso seja um jeito de precipitar as coisas.

GARCÍA MÁRQUEZ - Você começa o filme com uma senhora entrando numa casa. Quem é ela? Não sabemos. Se você a trouxesse da escola, saberíamos de saída que é professora: “Até amanhã, dona fulana...”. Sabemos que a casa é dela porque tira a chave da bolsa com toda naturalidade. Muito bem. Agora a mulher entra num quarto, e vê o quê? Outra mulher, mais jovem que ela, vestida como você quiser, olhando-se num espelho. O vestido está rasgado. Pode ter sido um descuido, e a recém-chegada fica tão enfurecida que insulta a outra, bate nela, obriga-a a trocar de roupa, prende as suas mãos com uma corda e amarra-a ao pé da cama. ou na argola de rede que está na parede. Entende? Isso é o que eu chamo de uma cena dura, capaz de criar intriga e suscitar uma série de

perguntas. A partir daí, a única coisa que nós precisamos fazer é responder a essas perguntas da melhor maneira possível.

SOCORRO - Então, mãos a obra...

GARCÍA MÁRQUEZ - Esse trabalhinho é fogo, repito. E nós estamos danados, porque acontece que precisamos responder perguntas sem narrador, sem interlocutores e quase sem palavras. Durante um bom tempo a recém-chegada não vai falar com ninguém, não é? Só ela mesma, e depois com o padre. Esse é o nosso material. Mas enfim, vamos nessa...vamos em frente. Contamos, a nosso favor, com o fato de que, entre essa primeira cena e o final, mal nos sobra tempo para divagações. Portanto, devemos ir direto ao assunto. Em vinte e cinco minutos, temos de explicar os antecedentes, mostrar a relação entre as irmãs, definir as personalidades... Está vendo por que eu digo que temos de ter uma seqüência inicial muito forte? É a nossa única maneira de tirar vantagem.

SOCORRO - Quando você fala do vestido rasgado, está propondo que Belinda rasgue o vestido logo nessa primeira vez?.

GARCÍA MÁRQUEZ - Como primeira? Haverá uma segunda?

SOCORRO - Claro. Quando Sidália rasga o vestido sem querer.

REYNALDO - Eu acho essa imagem interessante: na primeira vez que Sidália vê Belinda - no filme, quero dizer -, já a vê usando o vestido.

SOCORRO - Na vida real elas já viveram essa mesma situação outras vezes.

GARCÍA MÁRQUEZ - Na frente do espelho, Belinda está cantarolando. Quando sente que lá fora alguém abriu o portão do jardim, ela se cala. O espectador fica sabendo: essa mulher não é muda, ela se nega a falar.

ROBERTO - Nos créditos de abertura, podemos fazer uma montagem paralela entre Sidália saindo da escola e Belinda pondo o vestido. No momento em que Belinda acaba de se vestir, Sidália chega ao portão do jardim. Aí já dá para estabelecer um contraste entre a delicadeza de Belinda - vestido-se como uma noiva – e a dureza de Sidália, visível nas roupas e na forma de caminhar.

GARCÍA MÁRQUEZ - Tem um problema técnico aí, que me preocupa: como tornar verossímil a atitude de Belinda, no que se refere á sua mudez? Sidália sabe que a irmã não é muda. Essa situação não é fácil de se resolver, em termos de atuação e encenação.

ROBERTO - Sidália nunca conseguiu arrancar uma palavra da irmã, nenhuma sílaba. Quando se enfurece, Sidália bate nela, chuta, mas Belinda

não solta nenhum ai. No máximo, resmunga... O espectador poderá pensar que ela é muda.

SOCORRO - Mas nós a ouvimos cantarolar enquanto se vestia...

ROBERTO - Vou propor que a gente mude isso.

GARCÍA MÁRQUEZ - Uma cena tão bonita?

ROBERTO - É bonita, mas não é forte. Se nesse primeiro momento ela não falasse, não cantasse, não emitisse nenhum som, o espectador pensaria, como é natural: “Ela é muda”. E em determinado momento, a grande surpresa: Belinda desanda a cantar... Não é muda, se faz de muda. E só quando a irmã está por perto.

GARCÍA MÁRQUEZ - Já eu quero propor que nessa cena inicial, na frente do espelho, Belinda cante e fale sozinha, e quando Sidália chegar, fique muda. Além disso, Sidália a tratará como se fosse muda.

GLÓRIA - Esse ‘como se’ é decisivo... Sidália fala com a irmã, não é? Não a trata como se também fosse surda.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ela sabe que Belinda não é surda-muda.

ROBERTO - Por que a gente vai parar nesse ponto logo agora? Até aqui, o fundamental é a questão do vestido e a relação entre as irmãs. É isso que precisamos explicar ou insinuar. Não se pode contar o filme inteiro na primeira sequência...

MARCOS - O difícil é conseguir entender que Belinda se negue a falar com a irmã, e que a irmã aceite essa situação. Quanto tempo isso pode tomar?

ROBERTO - Se o espectador acreditasse que Belinda é muda, imagine só a beleza da cena seguinte: sozinha na casa, Belinda se senta no piano, toca suavemente o teclado... e começa a cantar feito um passarinho! Isso tem uma força dramática muitíssimo maior do que se soubéssemos logo de saída que ela não é muda.

GLÓRIA - Mas eu gosto da idéia de associar o vestido ao canto. Quando Belinda põe o vestido, sofre uma transformação profunda. É como se recuperasse o desejo de viver. E canta.

ROBERTO - O vestido deve ser associado com a elegância, com a sensualidade... Quando Belinda põe o vestido, os sentidos que passam a ser predominantes - para ela e para nós - são a vista e o tato, e não a audição... Belinda se contempla com aquela roupa no espelho, acaricia os próprios braços, a cintura...

VICTORIA - Aí ganhamos sutileza, mas perdemos impacto. Se Belinda começasse a cantarolar enquanto se veste, pensaríamos: “Está experimentando um vestido de festa, ou um enxoval de noiva”. E nessa atmosfera idílica, cairia de repente o raio de Sidália.

ROBERTO - Eu insisto: aí, o silêncio me parece mais eloqüente que o canto.

GARCÍA MÁRQUEZ - As duas opções podem funcionar. A do silêncio tem uma desvantagem, requer mais tempo de desenvolvimento: um ritmo mais lento, um tom mais lírico... Teríamos de imaginar as duas alternativas no contexto da montagem paralela, com Sidália saindo da escola, chegando em casa... Parece que estou vendo avançar pela rua essa mulher vestida de preto, protegendo-se do sol com uma sombrinha, como a imperatriz do Japão se protegia da chuva... Ah!, apareceu a imagem que eu estava procurando... Preciso conseguir aquela foto, para que vocês vejam.

REYNALDO - Mas com a imperatriz não era um guarda-chuva?

GARCÍA MÁRQUEZ - Não. Era uma sombrinha. Acontece que eu não vi a foto original, vi uma reprodução em preto e branco, e me confundi.

SOCORRO - Sidália poderia receber rumores através do padre. Os vizinhos dizem que volta e meia ouvem Belinda cantar.

GARCÍA MÁRQUEZ - A propósito: para dissimular aquela questão da masturbação para a censura, podemos fazer que Sidália seja amante do padre. Já que vamos brigar com os censores, que pelo menos seja uma briga das boas...

VICTORIA - Os vizinhos sabem de tudo. Belinda canta quando sai para arrumar o jardim.

GARCÍA MÁRQUEZ - Se os vizinhos sabem, como é que a irmã não vai saber, com ou sem o padre? Todo mundo sabe.

REYNALDO - O único lugar da casa que está muito bem cuidado é o jardim. Por isso, deduzimos que Belinda canta muito.

GARCÍA MÁRQUEZ - Belinda... Belisa... será que não tem a ver? Os Amores de Dom Perimplim com Belisa em seu Jardim é uma peça de García Lorca. E, olhando bem, essa é uma história bem de Lorca: esse par de loucas trancadas num casarão, essa mulher vestida de negro, essa cidadezinha de ruas desertas, essas casas de muros brancos...

ROBERTO - E a fumaça que sobe, das pedras, como se fosse do inferno... Em alguns povoados do Brasil, é tanto calor que quando chove, quando cai um pé d'água, sai fumaça do chão.

GARCÍA MÁRQUEZ - Vamos indicar isso para o assistente de produção: rua que reverbera debaixo do sol, chuva que cai, vapor que sobe dos chacos. Anote a, Socorro: “Sidália via por uma rua ardente, empedrada de paralelepípedos... Nos dois lados, casinhas de dois andares, cobertas de cal... Acaba de chover de terra úmida sobe um vapor denso”. Vapor aliás. que ninguém sabe explicar o que está fazendo aí, mas que visualmente é belíssimo...

SOCORRO - Sidália vai saltando as poças.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ou pisando nelas. Uma mulher dessas não desvia por causa de uma pocinha de nada. Temos de ir construindo personagens.

SOCORRO - Parou de chover, mas ela não se dá ao trabalho de fechar a sombrinha.

GARCÍA MÁRQUEZ - Nós dissemos que ela é professora? Dá aulas num colégio de freiras.

REYNALDO - Na primeira vez que a vemos, ela está parada na porta da escola, despedindo-se das alunas. “Até amanhã, dona Sidália”.

ROBERTO - Não está parada: estão todos em movimento. As meninas saindo debaixo do sol, ela atrás, abrindo a sombrinha...

GARCÍA MÁRQUEZ - Vemos, assim, duas coisas: a distância que existe entre a escola e a casa, e a casa por fora. Sidália entra no jardim. Corte. A casa por dentro.

ROBERTO - Novo corte: Belinda terminando de se vestir: Isso é o que vemos: uma mulher bastante bonita que está pondo uma roupa muito bonita, embora um tanto antiquada.

SOCORRO - Belinda é bonita, parecida com a mãe.

GLÓRIA - Mas está suja e despenteada. Percebemos isso?

ROBERTO - Está arrumando o cabelo na frente do espelho. E na parede, em cima do baú, está o retrato da mãe.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não deve ser um daguerreótipo, porque na tela os daguerreótipos não aparecem. Tem que ser um grande retrato pintado a óleo. Ou melhor, dois: um da mãe e outro do pai. Os dois estão juntos na parede da sala. Só falta uma coroa para que ela pareça uma rainha. Ele está vestindo seu uniforme de general.

GLÓRIA - São os dois únicos quadros que sobraram na casa.

MARCOS - Se Sidália sempre sai da escola à mesma hora, e é uma pessoa tão metódica, como é que Belinda se deixa surpreender?

ROBERTO - Porque uma pessoa como Belinda não anda com um cronômetro, medindo os minutos...

REYNALDO - Nessas cidadezinhas ninguém precisa de cronômetro ou de relógio. A gente sabe as horas pelos ruídos que chegam da rua, pela sombra que se projeta no chão, pela brisa que entra pela janela...

GARCÍA MÁRQUEZ - E se essa for a primeira vez que Belinda põe o vestido?

CECÍLIA - Não é. Belinda é reincidente. Por isso Sidália fica tão furiosa e diz a ela: "Chega!".

GARCÍA MÁRQUEZ - Se for assim, por que não trancou o vestido à chave e guardou a chave no decote?

SOCORRO - Sidália botou um cadeado na arca, mas não adiantou.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ali, Belinda arrebitou o cadeado. Muito bem: isso resolve o problema. Fica claro que não é a primeira vez, já que Sidália tomou providências para evitar que sua irmã tornasse a tirar o vestido da arca. Por isso Sidália está tão furiosa: não só pelo vestido, mas também por causa do cadeado.

GLÓRIA - No momento em que Sidália entra em casa, Belinda está cantando, mas em off: não sabemos quem canta.

GARCÍA MÁRQUEZ - Essa decisão ainda está pendente: nesta primeira seqüência, Belinda canta ou não canta?

ROBERTO - No meu filme, não cantaria.

SOCORRO - Mas eu não desisto da idéia de que o vestido produza o mesmo efeito das flores, uma sensação de euforia que a leva a cantar.

GARCÍA MÁRQUEZ - Teríamos de filmar as duas propostas e ver no que dá...

VICTORIA - No retrato, a mãe está usando o famoso vestido.

GARCÍA MÁRQUEZ - É importante que isso seja notado. Há roteiristas que escrevem: "Em cima do criado-mudo vemos um retrato do pai, morto heroicamente em batalha, com seu uniforme e suas condecorações de coronel da artilharia"... A câmera passa por ali, na penumbra se detém sobre a moça adormecida... e do pai mesmo que é bom, não vemos nada.

ROBERTO - Belinda põe o vestido para o pai.

SOCORRO - Sim. Esta poderia ser uma das suas fantasias...

ROBERTO - Ela não recorda do pai - conhece-o pelo retrato e pelo que Sidália contou -, mas o ama. Ama e se oferece a ele num ritual, na figura da mãe.

REYNALDO - Belinda tinha três anos quando o pai morreu. Pode conservar alguma lembrança dele, embora um tanto vaga.

SOCORRO - Por que não voltamos à seqüência inicial? Dissemos que Sidália, ao surpreender Belinda com o vestido, bate nela.

GARCÍA MÁRQUEZ - Bate por causa do vestido, e também por causa do cadeado... A relação entre as duas se define assim. O que ainda não sabemos é que são irmãs.

REYNALDO - Essa informação pode ser deixada para depois, quando Sidália vai se confessar. Agora, podemos pensar que se trata da relação entre uma senhora déspota e sua criada.

GARCÍA MÁRQUEZ - É disso que tenho medo. Seria funesto que o espectador acreditasse que esta senhora está furiosa porque a empregada experimenta, escondida, seus trapos...

SOCORRO - É preciso elaborar um diálogo muito sutil para insinuar sem dizer, que as duas mulheres são irmãs.

GARCÍA MÁRQUEZ - Um diálogo? Entre quem e quem?

REYNALDO - Um monólogo. De Sidália.

SOCORRO - Um solilóquio. Sidália fala sozinha. Depois, poderia ir até o retrato da mãe e pedir desculpas.

MARCOS - Pedir a quem?

SOCORRO - A mãe. Pediria desculpas por causa do vestido.

GARCÍA MÁRQUEZ - E se Sidália odiasse a mãe em segredo?

GLÓRIA - Então, por que guardaria o vestido com tanto amor?

GARCÍA MÁRQUEZ - Ou com tanto ódio. Esse vestido oculta um drama muito, mas muito complicado mesmo.

ROBERTO - Sidália ama também o pai, feito Belinda.

GARCÍA MÁRQUEZ - É aí que mora o drama.

CECÍLIA - Não é que Sidália odeie a mãe. É que odeia sua irmã, porque Belinda se parece com a mãe. Sidália quer ser como a mãe - aquele cabelo, aquela pele... - mas acontece que quem herdou a beleza da mãe foi a irmã louca...

MARCOS - E com a agravante de que, aos olhos de Sidália, Belinda matou a mãe. No parto.

GARCÍA MÁRQUEZ - O pai também preferia Belinda, porque, pelo que dizia, ela era "o retrato vivo da mãe".

GLÓRIA - E além disso, era a filha da velhice, e o pai via a filha menor como órfã, tinha pena dela.

GARCÍA MÁRQUEZ - O quadro das motivações está completo. Portanto, os insultos de Sidália, quando vê a irmã com o vestido da mãe, têm de ser atrozes. Uma situação como essa não se dá facilmente entre pessoas normais. Belinda não é assim. Sidália fez com que ficasse assim.

ROBERTO - Sidália não odiava a mãe: invejava. O vestido é uma espécie de símbolo dessa inveja. Representa a vitalidade, a beleza que ela não tem. Sidália sempre quis ter um vestido como esse, e o guarda para vesti-lo em algum momento muito especial da sua vida. Mas esse momento não chega jamais.

GARCÍA MÁRQUEZ - Essa primeira seqüência deve terminar com Belinda amarrada na cama. Enquanto amarra a irmã, Sidália vai gritando todas as ofensas que passam pela sua cabeça. Assim matamos dois pássaros com uma só estilingada: revelamos o caráter de Sidália e damos informação sobre as relações familiares.

REYNALDO - Primeiro Sidália fica plantada na frente de Belinda, e dá uma ordem duríssima: "Tire esse vestido imediatamente!". E, depois, começa a insultá-la.

GARCÍA MÁRQUEZ - Isso resolve o problema de despir Belinda. Ela mesma tira o vestido. E nesse momento, quando parece que tudo já está em ordem... Sidália explode.

SOCORRO - Belinda também vestiu umas luvas de renda.

GARCÍA MÁRQUEZ - E não tira as luvas. Sidália a amarra assim, seminua, mas com as luvas. Que imagem! E enquanto Sidália a amarra e insulta, Belinda olha com ódio, mas sem dizer nada. Nós já sabemos que não é muda. Agora, ficamos sabendo que Sidália também sabe. "Não diga nada, desgraçada! Engole essa língua, mas ouve bem o que eu vou dizer!". É uma situação muito tensa. Tão tensa, que chego a pensar: e agora? Como manter esse nível? Como continuar?

REYNALDO - E por que não deixamos as luvas de rendas para a segunda cena de violência, quando rasgam o vestido? Só as luvas sobriariam intactas.

ROBERTO- Essas cenas de violência são uma dor de cabeça para os diretores. Não são fáceis. Os americanos, sim, sabem fazer isso...

GARCÍA MÁRQUEZ - É isso que diziam dos romances de trinta anos atrás: “Os americanos, sim, sabem escrever livros”...

ROBERTO - O que eu quero dizer é que fica difícil resolver na tela uma briga entre duas mulheres.

GARCÍA MÁRQUEZ - Aqui, fica claro que só uma ataca. A outra é um animalzinho, não se defende...

MARCOS - Por que amarrar Belinda? A moça pode ficar jogada num canto, depois de levar uma surra.

GARCÍA MÁRQUEZ - É que amarrar implica um elemento de loucura que opera nas duas direções: na de Sidália, pela bestialidade da sua conduta, e na de Belinda, porque se associa à camisa de força.

MARCOS - O que me preocupava era o depois, Sidália terá que desamarrá-la. Por quê? Quando?

GARCÍA MÁRQUEZ - Nós ainda não sabemos como o filme continua.

SOCORRO - A cena seguinte é muito plácida: Sidália na igreja, rezando ou se confessando. Ela se sente culpada. E para ela, isso é uma coisa muito séria, pois Sidália é das que se castigam com cilícios...

GARCÍA MÁRQUEZ - O grande problema desta história é que ela pode fazer a gente perder o sentido das medidas... Até onde chegamos, às lágrimas ou ao cilício?

SOCORRO - Sidália está louca mas não perdeu o contato com o mundo exterior. Isso nos convém, porque nos permite sair da casa e arejar visualmente o filme.

GARCÍA MÁRQUEZ - Se a confissão de Sidália nos serve para alguma coisa, é para explicar que Belinda é sua irmã, e que Sidália acha a irmã louca.

ROBERTO - Sidália não acha que a irmã está louca. Acha que está tomada pelo demônio. E fala disso com o padre: “Padre, o senhor acha que podemos exorcizá-la?”.

GARCÍA MÁRQUEZ - Aí Sidália solta tudo. “Padre, ela está pior que nunca. Imagine que ela rompeu o cadeado da arca e tornou a pôr o vestido”. E o padre, que conheceu os pais das duas: “Vossa santa mãe, que descansa em paz e na Glória, dizia...”. “E vosso finado pai, a de se entregar à bebida - e que Deus o perdoe -, sempre disse que você e sua irmãzinha... Enfim, nesse ponto ele solta o rolo familiar inteiro...

SOCORRO - E Sidália, sempre no papel de vítima.

GARCÍA MÁRQUEZ - Por favor, não ponha Sidália no confessionário! Que seja uma seqüência em movimento. O ideal seria que tanto ela como o padre estivessem montados em cavalinhos de carrossel, enquanto conversam...ficaria claro, assim, que todo mundo está maluco, e o padre principalmente...

SOCORRO - Eu vejo a cena assim: Sidália está rezando, talvez com soluços afogados, ajoelhada na frente de um grande crucifixo... O padre passa perto, apressado, Sidália se levanta, alcança o padre e diz que precisa falar com ele. Impossível: ele não pode atendê-la nesse momento... E assim Sidália abre o jogo no trajeto entre a sacristia e o átrio.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não é um corte limpo. Pode haver passado o tempo que você quiser entre o momento que Sidália amarra Belinda e o momento que está na igreja rezando. Tem um problema de continuidade, percebe? O corte limpo só pode ser de Belinda, amarrada, para Sidália na igreja, murmurando: "Fez de novo, padre. Arrebentou o cadeado e tornou a pôr o vestido". Um diálogo cortado, ofegante, mas cheio de informação. Depois, se você quiser, pode criar um tempo morto com imagens de ambiente.

SOCORRO - Para deixar Belinda em liberdade, podemos recorrer a uma elipse: passaram-se vários dias, tudo voltou ao ritmo normal...

ROBERTO - Não. Sidália pede ao padre que vá ver a irmã, que fale com ela: "Ao senhor ela acata, padre". O que ela quer realmente é que o padre exorcize a irmã.

GARCÍA MÁRQUEZ - E o padre desamarra Belinda como se ela fosse um avestruz..

SOCORRO - Sidália, no átrio da igreja, esperou que o padre terminasse de resolver seus assuntos. Agora os dois estão caminhando na direção da casa. "Rápido, padre, ela está fora de si"... Chegam, o padre contempla Belinda, começa a abençoá-la e rezar e enquanto isso, a desamarra... "Por que você se porta assim com a sua irmã, que é como uma mãe para você? O que você ganha fazendo-a sofrer?"

GARCÍA MÁRQUEZ - Pode haver um trânsito violento. Sidália amarra a irmã. Corte. O padre bate na porta da casa. Corte. Sidália abre a porta: "Que bom que o senhor chegou, padre! Ela está pior do nunca". SOCORRO - E quem chamou o padre?

MARCOS - Sidália mandou um recado. O que eu me pergunto é outra coisa: por que não damos mais importância ao boticário? E inclusive, por que não

metemos na casa alguma empregada velha, para facilitar as coisas?

GARCÍA MÁRQUEZ - Se Sidália for diretamente procurar o boticário para buscar o sedativo, nós teríamos de eliminar o padre.

SOCORRO - Mas o padre, aqui, é um elemento-chave.

GARCÍA MÁRQUEZ - Sim, mas é preciso ver que tipo de cura Sidália quer para a irmã: uma cura espiritual ou uma cura corporal? As duas, não dá.

SOCORRO - O padre é meigo com Belinda, conhece a moça desde que ela nasceu, é capaz de compreender os seus traumas... Ela sentiu várias vezes a tentação de falar com o padre...

GARCÍA MÁRQUEZ - O padre chega na casa e, na porta do quarto, ordena a Sidália: "Fique aqui fora. Deixe-me resolver esse assunto".

SOCORRO - O padre entra sozinho, e enquanto desamarra Belinda, vai dando conselhos a ela... E quando Belinda se vê livre, sai correndo e se esconde em algum lugar.

MARCOS - Ou se levanta, totalmente calma, e fica ali, dura como uma estátua.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ela se levanta, com calma total... e torna a apanhar o vestido!

REYNALDO - Não pode ser. Sidália trancou o vestido à chave.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não. Deixou em cima da arca, ou numa cadeira, porque não encontrava a chave do cadeado. A chave está com Belinda. Por isso, agora Belinda levanta, dobra o vestido cuidadosamente e guarda-o na arca, trancando com o cadeado. O padre estende a mão pedindo a chave. Belinda tira a chave do seu esconderijo e entrega. Já está calma. Voltou ao seu estado normal. Já podemos cortar para ela no jardim, cantando...

SOCORRO - Terminamos de resolver o pedaço mais difícil, a informação sobre o passado... Agora, veríamos Sidália indo para a farmácia.

GARCÍA MÁRQUEZ - Com a sombrinha. Registrem: eu falei sombrinha, e não guarda-chuva.

GLÓRIA - Sidália sai da farmácia com um vidrinho.

MARCOS - Corte, e lá está Belinda no jardim, cantarolando. Sua irmã vai surpreendê-la de novo?

SOCORRO - Belinda pôs flores nos cabelos...

GARCÍA MÁRQUEZ - Cuidado: guarde essas imagens para o final. É preciso ver Belinda enlouquecer aos poucos.

ROBERTO - Quando entregou a chave ao padre, Belinda se rendeu. Pelo menos, momentaneamente. Agora temos que ver como a crise volta a se incubar: Eu vejo Belinda caminhando sozinha pela casa e articulando sons estranhos, como gorjeios... E de repente, começa a cantar. Está como reencontrando a si mesma. Dentro de pouco, voltará a sentir a urgência de pôr o vestido.

GARCÍA MÁRQUEZ - Precisamos de uma trégua, uma pequena dose de vida cotidiana.

REYNALDO - Mesmo com um toque de loucura. Eu vejo Belinda na casa, arrumando um vaso de flores que acaba de trazer do jardim... e falando com elas.

SOCORRO - Perderíamos o impacto da cena final, quando ela sai na rua falando pelos cotovelos.

REYNALDO - Bom, então ela não fala. Só emite sons. Fala com as flores numa linguagem codificada...

GARCÍA MÁRQUEZ - Todo mundo sabe que Belinda fala, mas ninguém – nem mesmo nós, os espectadores - ouve Belinda falar, até o momento em que agarra uma faca e avança sobre a irmã, gritando do: “Agora sim, você está perdida, sua desgraçada!”.

SOCORRO - E que momento é este?

GLÓRIA - Belinda não tem intenção de matar Sidália.

SOCORRO - Vamos voltar à rotina da casa. As duas irmãs estão tomando o café da manhã. Sidália está dando a Belinda as instruções do dia.

DENISE - Para a sua empregada...

SOCORRO - Exato. Diz: “Belinda, limpe bem o armário do banheiro... E lembre-se de passar o espanador pelas prateleiras do quarto”...

GARCÍA MÁRQUEZ - Belinda fica sozinha o dia inteiro. Por isso o vestido tem que ficar trancado a cadeado.

ELID - Belinda cozinha, lava, tira água do poço...

DENISE - Elas não têm água encanada?

SOCORRO - Estamos num povoado rural, em 1930. Não tem eletricidade, nem água corrente, nem nada... Tomam banho de balde.

GARCÍA MÁRQUEZ - Belinda se masturba no banho?

SOCORRO - Não. Ela só se masturba no momento clímax... quando Sidália a surpreende e rasga o vestido.

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas uma onanista não se masturba apenas nos “momentos de clímax”...

SOCORRO - Belinda costuma se acariciar enquanto dorme. As duas irmãs dormem no mesmo quarto. Sidália vê como Belinda se toca. Vê a irmã se contorcer, suspirar.. e faz um sinal da cruz encandalizada.

GARCÍA MÁRQUEZ - É estranho que ela não tenha tido a idéia de amarrar guizos nos pulsos de Belinda...

SOCORRO - Poderíamos tentar até mesmo uma cena mais mórbida: Belinda adormecida, e Sidália tocando os seus seios, excitada... Uma cena de lesbianismo incestuoso...

GARCÍA MÁRQUEZ - Na Colômbia, fizeram uma cena de lésbicas na televisão - as duas nuas - e armou-se um escândalo que chegou até o Congresso.

SOCORRO - Esta não precisa ser escandalosa. Pode ser discretamente insinuada.

CECÍLIA - Ou podemos abordar a questão de outro ângulo. Por exemplo: Belinda acaba de tomar banho e Sidália, enquanto a penteia, trata a irmã com muita ternura, como se fosse uma menina... mas enquanto isso a acaricia...

GARCÍA MÁRQUEZ - Essa relação é muito boa. Primeiro, porradas. Depois, carícias. Não é uma relação lésbica, necessariamente. Afinal, Sidália criou a irmã...

SOCORRO - Para todos os efeitos, é a sua mãe. Agora está arrumando seus cabelos, desfazendo nós, penteando... E enquanto isso, deixa que suas lembranças fluam: “Você tem o mesmo cabelo de minha mãe”...

REYNALDO - Não da nossa, ou de mamãe, ou da sua: da minha.

CECÍLIA - “Mamãe lavava a cabeça todos os dias, sabe? Com gema de ovo. E gostava que eu escovasse o seu cabelo”...

GARCÍA MÁRQUEZ - E Belinda está muito tranqüila, deixando-se ser amada.

MARCOS - Elas podem estar escutando música, enquanto isso.

SOCORRO - Elas não têm rádio. O rádio ainda não chegou ao povoado.

MARCOS - Sidália conta à irmã como eram as festas que davam na casa, quando Belinda ainda não tinha nascido.

GARCÍA MÁRQUEZ - Descreve a mãe numa dessas festas, com um vestido novo... Há, nesta relação das duas, uma espécie de servidão que não

sabemos exatamente em que consiste, mas cujo fundo secreto é a loucura.

SOCORRO - Não se pode esquecer que Sidália é uma beata, tem ataques histéricos.

GARCÍA MÁRQUEZ - A loucura mística foi mais vista no cinema que a loucura simples. Além disso, Sidália não tem nada a ver com o divino.

SOCORRO - Mas Sidália está sexualmente frustrada, nunca conheceu um homem, entrou na menopausa sem nem mesmo ter tido um namorado. Não é possível que não tenha nem uma gota de sexualidade.

GARCÍA MÁRQUEZ - Quem anda precisando de marido é Belinda...

SOCORRO - Eu acho que com o café da manhã e o penteado resolvemos as cenas de transição, os fragmentos da vida cotidiana. O que viria depois?

CECÍLIA - A cena noturna. Belinda se acariciando no sono, Sidália ouvindo seus suspiros.

MARCOS - E Sidália vai de novo ao padre, ao boticário...

CECÍLIA - Mas esse dia é domingo, e desde que amanhece, Belinda se veste e senta na sala com a esperança de que sua irmã a leve à missa.

REYNALDO - Belinda não deve sair de casa. E menos ainda com a aprovação de Sidália...

GARCÍA MÁRQUEZ - Se Sidália é tão católica, saberá que é pecado não levar a irmã à missa dos domingos.

REYNALDO - Só podemos tirar Belinda de casa quando ela puser o vestido - seu uniforme de louca - e sair às ruas para se diplomar de maluca.

GARCÍA MÁRQUEZ - Já estamos na metade do filme. Não podemos continuar dando nós. Temos que começar a desfazê-los.

SOCORRO - E se encontrássemos outra cena sugestiva para deixar bem clara a relação de amor-ódio, ou a dependência mútua?

GARCÍA MÁRQUEZ - O que você acha deste: Sidália dá banho em Belinda. Antes só penteava. Agora dá banho, penteia, veste...

SOCORRO - E passa talquinho, e põe perfume? Estou vendo as duas: "Ah, como a minha menina ficou bonitinha! Vamos ver, as orelhinhas..."

CECÍLIA - Enquanto está dando banho em Belinda, Sidália vê que a irmã acaricia o próprio sexo, os seios... Sidália bate palmas, recrimina: "Isso é feio... As boas meninas não mexem aí"...

GARCÍA MÁRQUEZ - E continua ensaboando, esfregando... Que momento! Diga a verdade: tem alguma coisa mais sugestiva? A irmã cinquentona

dando banho na irmãzinha de trinta... só isso já dava um filme! Belinda é como uma boneca. Sidália briga com ela porque a irmã não quer falar, não responde...

SOCORRO- Mas Sidália vai ficar falando sem parar?

GARCÍA MÁRQUEZ - E por que não? E o que todos nós fazemos, quando deixam...

REYNALDO - Eu acho essa cena muito reveladora, porque Belinda pode limpar, cozinhar arrumar a casa... mas não consegue se banhar. Por quê? A única resposta possível é a seguinte: porque Sidália não deixa.

GARCÍA MÁRQUEZ - Sidália não deixou nunca. E a cena termina assim: Belinda banhada, vestida, penteada, arrumada... mas com um avental, servindo o jantar a Sidália.

SOCORRO - E quando termina de servir a irmã, vai até o piano e toca...

REYNALDO - “Me ame muito, meu doce amor”...

SOCORRO - Não, ela não canta: ela toca.

GARCÍA MÁRQUEZ - Que bom final para essa seqüência! A única coisa que falta é Sidália ir até o banheiro se masturbar...

SOCORRO - Não. Não pode haver tanto onanismo num filme tão curto. Além disso, eu já falei: essas coisas, prefiro sugerir.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não. Se você decidiu filmar, que filme até o fim. Seja como for, essas cenas serão cortadas depois...

DENISE - Acho que me perdi. Quando é que Sidália vai à farmácia?

VICTORIA - Seria bom esclarecer o que elaboramos até agora.

ELID - De acordo com as minhas anotações, são três grandes seqüências iniciais. Primeiro, a que começa com Sidália saindo da escola enquanto Belinda põe o vestido, e termina com Sidália surpreendendo Belinda e amarrando-a na cama. Depois a que começa com a conversa entre Sidália e o padre, e termina com o padre desamarrando Belinda... vou ler aqui: “como se Belinda fosse um avestruz”. E finalmente, a dos chamados momentos da vida cotidiana, que começa com Sidália banhando e penteando Belinda e termina com Belinda servindo o jantar e tocando piano para Sidália.

SOCORRO - Esse é o eixo narrativo. Os detalhes podem variar.

DENISE - E aí: como a história continua?

SOCORRO - Já vimos uma boa mostra do erotismo mórbido de Sidália. Eu acho que agora seria bom dar algum antecedente do erotismo reprimido

de Belinda.

ROBERTO - É verdade. Isso nós ainda não vimos.

SOCORRO - Pois vamos ver. É de noite. As duas irmãs estão dormindo, ou parecem estar, e vemos que Sidália, com os olhos muito abertos, está prestando atenção a um barulhinho que chega da outra cama: é um ofegar que vai se acelerando e termina num suspiro de êxtase...

GARCÍA MÁRQUEZ - Sidália percebeu que a irmã está se masturbando. E então começa a chorar. Chora no mais absoluto silêncio, mas chora muito, aos borbotões. Está literalmente banhada em lágrimas. Morde os lábios, não diz nada.

SOCORRO - Nesse momento, nem passa pela cabeça de Sidália ralhar com Belinda. Nem bater nela: é como se reconhecesse que a irmã tem direito a esse mínimo de privacidade.

GARCÍA MÁRQUEZ - A única coisa que deixa Sidália furiosa com a irmã, a ponto de não conseguir mais suportar, é que ponha o vestido da mãe.

ROBERTO - Se elas dormem no mesmo quarto, não têm por que dormir em camas separadas.

SOCORRO - Sidália dorme na cama de casal. Belinda, quase ao seu lado, numa cama menor.

GARCÍA MÁRQUEZ - Em algum momento, SOCORRO, você terá que analisar esta história a partir de seu contexto. Você precisaria imaginá-la num ambiente da velha aristocracia rural, uma classe arruinada, pleno processo de decadência. No que diz respeito a nós, não precisamos mais de antecedentes. Já podemos começar a última parte. Temos ainda dez minutos, mais ou menos. Agora, precisamos um filminho completo, com introdução, clímax e desenlace, que caiba nesses dez minutos finais. E além disso, que seja um obra-prima, porque senão, nem vale a pena tentar.

SOCORRO - Pois é. Eu acho que não devemos continuar adiando o clímax. Sidália torna a encontrar Belinda com o vestido – a idéia original era que, além disso, ela estivesse se masturbando -, e a confusão é enorme, porque desta vez Belinda não apanha quieta. Na verdade, ela é mais forte que Sidália. Empurra a irmã mais velha, bate nela, e em determinado momento, Sidália cai e bate a cabeça no pé do piano e fica imóvel. Belinda acha que ela desmaiou, mas na verdade...

GARCÍA MÁRQUEZ - Morreu? Está morta? Eu pensava que só aí... só agora, quando via a irmã morta, Belinda abria a arca e punha novamente o

vestido.

SOCORRO - Mas aí, quem rasgaria o vestido?

GARCÍA MÁRQUEZ - Rasgar? Ninguém. Do ponto de vista da progressão dramática, é muito melhor que Belinda se vista, saia à rua e se assuma como louca, quando vê que sua irmã morreu.

SOCORRO - Bem, o vestido não está rasgado, mas está remendado... Pode haver uma cena anterior - num daqueles momentos de trânsito que chamamos de vida cotidiana, embora depois tenham se complicado bastante - na qual Sidália esteja remendendo o vestido... Ela mesma havia rasgado, durante a primeira disputa.

ELID - Ela disse a Belinda: “Tira essa roupa”, enquanto puxava o vestido pelos ombros.

GARCÍA MÁRQUEZ - Assim poderia começar a parte final: do pranto silencioso de Sidália, durante a cena da masturbação, à atitude concentrada de Sidália remendendo o vestido no dia seguinte. Sidália costurando e ao mesmo tempo, Belinda tocando piano.

SOCORRO - Mas já vimos essa estrutura: Sidália comendo, Belinda tocando...

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas isso foi há duas, três seqüências...

MARCOS - Elas podem estar ouvindo radionovela.

SOCORRO - Em 1930?

GARCÍA MÁRQUEZ - Você pode situar a história um pouco antes ou um pouco depois, Socorro, conforme for mais conveniente. A idéia da radionovela é boa: as irmãs costurando e bordando, envolvidas na atmosfera sentimental de um melodrama. Já sabemos que esta paz vai terminar num desastre. Tem que ser assim, se quisermos nos manter fiéis aos nossos princípios anarquistas.

SOCORRO - Eu preferiria adiantar a cena do remendo. Quando Sidália termina de comer, e Belinda de tocar piano - me refiro à primeira versão -, as duas se sentam na sala: Sidália, para remendar o vestido; e Belinda, para tricotar.

ELID - Tanta placidez acaba sendo suspeita...

SOCORRO - E se voltarmos para a noite da masturbação, mas de outra perspectiva? Sidália chorou um oceano, e agora está sem nenhum sono, não consegue dormir: Belinda dorme profundamente. Sidália se levanta, acende uma lamparina, tira o vestido da arca e começa a costurá-lo.

ROBERTO - Nesse caso, você tiraria força do choro. Se vemos Sidália recuperada, a cena perde força dramática.

GARCÍA MÁRQUEZ - Depois de um momento desses, é preciso um corte, uma cena de passagem. Parecia que Sidália era incapaz de chorar, e vimos quando ela chorou... Aí consegue-se um momento muito tenso. Agora, precisamos de uma pausa. Nós, não: ela. Não estou falando de leis dramatúrgicas, mas de truques narrativos: quando se chega a um ponto muito alto, a partir do qual é impossível continuar subindo, a melhor coisa que se pode fazer é começar de novo, percorrer outra vez o trajeto inteiro, lá de baixo.

SOCORRO - Poderia haver um corte para a madrugada desse dia – ou do dia seguinte - para que Sidália costurasse o vestido nessas horas... Assim, estaríamos nos referindo às suas insônias constantes.

GARCÍA MÁRQUEZ - As cenas noturnas não admitem graduações, você sabe... Se a gente passar de uma cena noturna a outra, o espectador logo acha que se trata da mesma noite.

ROBERTO - Pode ser a manhã do dia seguinte. É domingo.

GARCÍA MÁRQUEZ - Um momento. Se reconhecemos a necessidade de rasgar e remendar o vestido, é porque precisamos de um vestido remendado para a cena final, quando Belinda sai à rua dando gritos. Muito bem. Já estamos remendendo. Mas agora acontece que sai daí – dessa cena do remendo - um significado adicional, um elemento de reconciliação que não estava previsto. Agora, reina a paz entre as irmãs. Sidália costura o vestido na frente de Belinda, como se as duas sofressem um ataque de amnésia, como se esse vestido e esses rasgos no tecido não as fizessem recordar nada. Que interessante, Agora entendemos que isso vem se repetindo há quinze, vinte anos... O ciclo que vai das lutas à reconciliação e às novas brigas não acaba nunca.

SOCORRO - Mas esta é a primeira vez que o vestido rasga.

GARCÍA MÁRQUEZ - Por isso fazemos o filme agora. De todos os ciclos idênticos, escolhemos este porque é agora que tudo será decidido.

ROBERTO - É curioso, mas as irmãs disputam o vestido por razões diferentes. Sidália quer o vestido como um relíquia. Belinda, porém...

GARCÍA MÁRQUEZ - Sidália quer o vestido para conservá-lo, para que não se gaste, para que exista, e Belinda quer para gastá-lo, para existir, para

sentir-se viva... se não soubéssemos isso, não saberíamos o que fazer com o bendito vestido.

SOCORRO - Sidália é quem rasga o vestido, mas num ato de fúria cega. E ela acha que isso também aconteceu por culpa de Belinda.

GARCÍA MÁRQUEZ - Agora, enquanto Sidália costura o vestido, Belinda toca piano... Nesse mundo de violência soterrada, a harmonia passa, de repente, a reinar.

SOCORRO - Belinda toca piano e olha o vestido, discretamente, meio de viés.

GARCÍA MÁRQUEZ - Você precisa prestar atenção na continuidade: de onde vem e para onde vai essa cena? A anterior é a do pranto de Sidália. Portanto, as primeiras notas do piano poderiam entrar sobre esse pranto silencioso... Reforçariam o dramatismo da situação e não demoraríamos a perceber que não se trata de um simples "comentário com Sidália. Muito bem. Agora, começa com Belinda. É uma manhã esplêndida, a luz do sol se filtra pela janela, e Belinda está sentada ao piano, tocando... Quando a câmera se move, descobrimos Sidália costurando. E nada mais.

SOCORRO - Poderíamos passar a esse plano através de uma fusão?

GARCÍA MÁRQUEZ - A música do piano pode entrar por fusão no plano anterior e alcançar o volume pleno no primeiro fotograma desta cena. Isso, a trilha sonora. A imagem... bem, com a imagem é preciso tomar cuidado, porque os recursos técnicos têm sua gramática própria. Por isso, sou partidário de que os roteiristas se sentem na frente da moviola para editar os filmes, façam exercícios práticos de montagem. Eu fiz isso, quando estudava o cinema. Podemos falar disso mais tarde, se vocês quiserem.

SOCORRO - Quem pode suspeitar que uns poucos minutos depois dessa cena, onde tudo é harmonia, Belinda vai matar a irmã?

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas não mata a irmã de forma violenta.

DENISE - Sidália poderia morrer envenenada. Com o remédio de Belinda.

GARCÍA MÁRQUEZ - Uma overdose de láudano... Mas como esse remédio foi parar lá?

MANOLO - Como chegou, e como Belinda dá o remédio a Sidália?

GARCÍA MÁRQUEZ - Quem cozinha na casa é Belinda. Pode botar um pouco de veneno na sopa.

SOCORRO - No começo, eu queria que Sidália contasse ao padre o problema de excitação de Belinda, e que o padre a mandasse ao boticário.

Mas agora, acho que o boticário não faz falta. O próprio padre pode ir até o armário da sacristia e dar o frasco do remédio a Sidália?

GARCÍA MÁRQUEZ - Ou então, o remédio já está na casa. Quando Sidália amarra Belinda, no final daquela primeira seqüência, vai até a cozinha, pega o frasco na despensa e obriga Belinda a engolir uma colherada. Assim o espectador fica sabendo onde está o frasco. Quando o padre chega, Belinda já está sob os efeitos do calmante. Podemos economizar, para o produtor, o dinheiro do boticário...

DENISE - E a dose? Porque é preciso saber que uma overdose pode ser fatal...

GARCÍA MÁRQUEZ. - Sidália não dá diretamente uma colherada a Belinda: derrama algumas gotas na colherinha, com muito cuidado: uma, duas, três...

SOCORRO - Ou o padre, ao chegar e ver Belinda atordoada, pergunta a Sidália: “Você deu o remédio a ela? Quantas gotas?”...

GARCÍA MÁRQUEZ - E agora Belinda, ao ver que Sidália sofreu um ataque, faz com que ela engula um pouquinho de láudano. Isso provoca em Sidália uma reação, porque é uma substância muito amarga...

SOCORRO - Como o espectador fica sabendo que é láudano?

GARCÍA MÁRQUEZ - Não precisa saber. Eu, quando quero envenenar um personagem, uso sempre láudano. Não porque seja mais letal que outro venenos, mas porque tem um belo nome: láudano. As pessoas falam muito de arsênico, mas sua ação não é fulminante, é cumulativa. O arsênico é um veneno para longa-metragens...

SOCORRO - Sidália costuma tomar chá de erva-cidreira todos os dias a mesma hora. É uma infusão que, para ela, tem propriedades purgantes. Sidália ainda está meio atordoada, e pode achar que o que Belinda está dando a ela é o seu chá...

GARCÍA MÁRQUEZ - Seja como for não teria tempo de verificar, porque de repente Belinda fica impaciente e ao ver que a irmã cospe, instintivamente, o que havia na colherinha, a obriga a abrir a boca e faz com que ela engula meio frasco de láudano. Danou-se, e pronto.

SOCORRO - Não sei se ficou claro que Sidália desmaia ao ver que rasgou o vestido. É isso que causa o desmaio e dá a Belinda a idéia de reanimá-la com o remédio fatal.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ou seja, o vestido não rasga na primeira briga. Sidália manda Belinda tirar o vestido, e a própria Belinda tirava sozinha. Dramaticamente, é melhor. Revela muito melhor a relação entre as duas.

REYNALDO - Eu gostava da idéia de associar o vestido à masturbação, ou vice-versa, em termos de montagem. E acho que a gente iria conseguir isso fazendo que Sidália costurasse o vestido rasgado depois daquela noite.

GARCÍA MÁRQUEZ - O vestido pode ter rasgos e remendos anteriores. Não há nenhuma razão para abrir mão dessa cena.

SOCORRO - Desta vez, Sidália, sem querer, rasga um pouco a parte do decote. Outro remendo para a pobre roupa.

REYNALDO - É, Belinda costuraria, debaixo do olhar vigilante de Sidália. É como um castigo, ou uma tarefa de escola: a professora vigia, revisa, aprova...

GARCÍA MÁRQUEZ - Se for assim, a transição teria que ser diferente: de Sidália chorando a Sidália na escola, com seus alunos, no dia seguinte. Para dizer ao espectador que agora, Belinda está sozinha em casa.

SOCORRO - Entregue ao ritual.

REYNALDO - Na primeira seqüência, então, não veríamos Sidália saindo da escola mas em plena rua, indo para casa.

GARCÍA MÁRQUEZ - Antes, víamos Sidália saindo. Agora, vemos Sidália lá dentro, na classe. É o mesmo filme, com uma mudança de enquadramento.

ROBERTO - E a cena da costura seria antecipada. Fecharíamos a seqüência do banho com essa cena.

GARCÍA MÁRQUEZ - Agora sim, Socorro, poderia haver uma dissolução de imagem. Sidália deitada, chorando. Fade out. Sidália na escola dando aula. Um mundo completamente diferente. A reconciliação aconteceu antes, na seqüência que Roberto destacou agora, quando Sidália banha e penteia Belinda... Agora a história torna a se repetir exatamente igual: Sidália na escola, Belinda em casa, pondo o vestido. No espelho da tela, dois filmes simétricos...

SOCORRO - Na escola, a campanha acaba de tocar... Não precisamos mais ver Sidália na rua. Com um corte, a levamos para a entrada do jardim.

GARCÍA MÁRQUEZ - Sidália, por sua vez, não tem medo que Belinda tire o vestido da arca, porque agora trancou-o com um cadeado e não deixa mais a chave em casa: carrega sempre com ela.

MARCOS - No decote, zona pecaminosa...

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas agora Belinda arrebenta o cadeado.

SOCORRO - Não conseguiu agüentar a vontade.

MARCOS - Sabe o quanto está se arriscando, mas não importa.

REYNALDO - Está louca para pôr o vestido.

GARCÍA MÁRQUEZ - É uma ansiedade de tipo sexual. Depois virão os prantos e o arrependimento, mas quando se carrega a bateria, ninguém pensa nas conseqüências: nem que pode ser surpreendido, nem que pode ser morto...

REYNALDO - Por que não fazemos, também aqui, uma montagem paralela? Sidália dando aula. Belinda arrebentando o cadeado. Sidália terminando a aula, Belinda se vestindo...

ROBERTO - Agora, o que importa é criar um contraste. Por exemplo: Sidália está ensinando aos alunos como se deve usar os talheres numa mesa.

GLÓRIA - É o que fazem num colégio de freiras. Pelo menos, com os alunos internos, que ficam para as refeições.

ROBERTO - Por isso eu tive essa idéia. Eu aprendi a amarrar os sapatos num colégio de padres...

MARCOS - E o que a gente iria ganhar com essa história dos talheres?

ROBERTO - O que eu disse: a possibilidade de criar um contraste. Enquanto Sidália ensina como se usam os talheres - isso é um ritual -, Belinda não encontra com quem abrir o cadeado e vai à cozinha e revolve os talheres e apanha uma faca...

CECÍLIA - Está muito rebuscado. Eu preferiria ligar Sidália à música. Dando aula de piano, de solfejo...

REYNALDO - Já sei: sobre o rosto de Sidália, banhado em lágrimas - refiro-me à cena anterior -, entram, por dissolução, as vozes de um coro de meninos. É uma música angelical. Corte. Vemos a mesma Sidália dirigindo o coro na escola. Corte. Belinda desesperada, procurando alguma coisa para arrombar o cadeado...

SOCORRO - Sidália, diante do piano, acompanhado o coro infantil, está num estado de êxtase.

GARCÍA MÁRQUEZ - O que eu mais gosto desta encenação é o candor com que contamos a história... a história mais torta que alguém poderia imaginar.

REYNALDO - É o que Melville disse quando terminou Moby Dick: “Escrevi um livro malvado e me sinto tão imaculado como um cordeiro”.

SOCORRO - Que maravilha, esse coro de criancinhas vestidas de branco, flutuando como anjinhos contra um fundo azul!

GARCÍA MÁRQUEZ - Se a cena da escola não proporcionasse esse lucro visual, talvez não valesse a pena fazê-la. Para dizer que Sidália não estava em casa, não precisaríamos ir parar aí.

SOCORRO - Belinda vai pondo o vestido no mais absoluto silêncio. Lá na escola, cantam os anjinhos. Aqui, no quarto, não se ouve um mosquito.

GARCÍA MÁRQUEZ - A história ficou simétrica. Precisamos ver o que fizemos no começo, para decidir o que fazer agora.

ELID - O que não me convence é a idéia do desmaio.

SOCORRO - O de Sidália, quando sem querer rasga o vestido?

GARCÍA MÁRQUEZ - Isso, para ela, é um choque. Tem vantagem de revelar até que ponto Sidália está emocionantemente ligada ao vestido. Não consegue suportar a idéia de ela mesmo ter rasgado o vestido. Não se perdoa. Por isso tem um ataque histérico, e desmaia.

REYNALDO - Para ela, a agressão ao vestido tem todas as características de uma auto-agressão.

SOCORRO - Depois de dar o remédio à irmã, Belinda se tranca em outro quarto, para costurar o vestido.

ROBERTO - Não dá tempo.

GARCÍA MÁRQUEZ - É preciso que ela faça isso. Este é o final, e merece o mesmo tempo que o da primeira seqüência.

ELID - E enquanto Belinda costura, cadê Sidália? Está dormindo, atordoada, morta?

GARCÍA MÁRQUEZ - Belinda deu a ela as gotas como se fossem remédio. Não quer fazer nenhum mal à irmã. Ao contrário, quer reanimá-la. Está fazendo com Sidália o que Sidália faz com ela: papel de enfermeira.

REYNALDO - foi assim que Socorro propôs? Não importa. O que eu acho importante é ver Belinda se vestindo, mostrar todo este ritual.

GARCÍA MÁRQUEZ - Nós não vimos isso na primeira vez. Vimos Belinda já estava com o vestido, quando a irmã chegava.

ROBERTO - Acho que a gente viu, sim, na montagem paralela: Sidália saindo da escola, Belinda se vestindo. Eu gosto mais assim, ou seja, que a gente veja ela se vestindo desde o começo.

SOCORRO - Eu prefiro deixar essa cerimônia para o final, porque está muito ligada ao clímax.

ROBERTO - Mas no começo já dá ao vestido seu verdadeiro significado. Se só víssemos o vestido já em Belinda, ele perderia importância para nós.

DENISE - O ritual pode ser sugerido, e não mostrado inteiro.

GARCÍA MÁRQUEZ - Sim. Eu acho que é uma questão de montagem. Na primeira vez, quando Belinda começa a se vestir, cortamos para Sidália. Fazemos o mesmo corte de ida e volta, e quando Sidália entra no quarto, Belinda já está vestida. Agora, invertemos os termos: vemos todo o começo ou todo o final da cerimônia, sem nenhum corte. Podemos dizer que na primeira vez contamos a seqüência do ponto de vista de Sidália, e na segunda, do de Belinda.

SOCORRO - Lá, Sidália agredia Belinda. E aqui, como diz Reynaldo, Sidália se auto-agride, as rasgar o vestido.

GARCÍA MÁRQUEZ - Tem uma coisa que precisamos ressaltar muito bem logo na primeira vez: o fator remédio. Quando Sidália amarra Belinda, vai buscar o remédio para sedá-la, e dá uma colherinha para a irmã beber. Conta as gotas com muito cuidado. “Vamos ver”, diz para Belinda, como se ela fosse criança, “tome essas gotinhas”... Agora, nesta segunda vez, quando Belinda vê Sidália desmaiada, faz a mesma coisa: põe duas, três, cinco gotinhas numa colher... Mas ao ver que Sidália ainda semiconsciente as recusa, Belinda agarra o frasco, mete na boca da irmã e obriga Sidália a tomar um gole. E se acabou Sidália. Então Belinda vai para a sala, ou se tranca num desvão, ou em outro quarto, e começa a costurar o vestido, tranqüilamente.

ELID - Tem alguma coisa de brutal ou de grotesco, sei lá, nessa ação de obrigar uma pessoa desmaiada a engolir um xarope.

SOCORRO - O sabor das primeiras gotas é muito forte - se continuarmos pensando no láudano - e Sidália reage, volta a si, cospe... Então Belinda, com os mesmos argumentos que ouviu tantas vezes Sidália - “Vamos, não seja malvada, tome seu remedinho!” - dá a overdose. Não tem que ser o frasco inteiro. Um pouco além da conta, e pronto: adeus, Sidália.

GARCÍA MÁRQUEZ - quando termina de costurar o vestido, Belinda começa a tirar coisas do baú, dos armários: chapéus, luvas, véus... São coisas que aparecem no retrato da mãe, embora não sejam exatamente as mesmas coisas. Quando vai sair à rua, Belinda passa pela frente do quadro e se

compara: de frente, de perfil... Sorri satisfeita. É muito parecida. E então, podemos passar ao final, à cena obrigatória, a que todo mundo está esperando: Belinda sai à rua vestida de louca e começa a dar gritos.

ROBERTO - Dizendo o que lhe vier à cabeça. Qualquer coisa.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ou um poema.

MARCOS - Uma canção. Aquela que Sidália dizia que a mãe cantava.

SOCORRO - Sim: Belinda sente que está encarnando a mãe, mas também - e talvez por isso mesmo - que está possuída pelo espírito do pai, o general. Assim, começa a soltar um discurso patriótico, a convocar o povo à luta contra os inimigos, que estão vindo pela estrada. Eu gostaria de terminar com uma cena dessas.

GARCÍA MÁRQUEZ - E as flores? Perdemos as flores no caminho...

GLÓRIA - E Sidália? Morreu, afinal?

SOCORRO - Nós também não ouvimos Belinda cantar no jardim.

GARCÍA MÁRQUEZ - Não faz mal, não precisa. Mas tente resgatar as flores, mesmo que seja em silêncio...

ROBERTO - O discurso de Belinda na rua deve ser incoerente, um puro jogo de palavras.

GARCÍA MÁRQUEZ - Isso é o que eu mais ou menos entendo por poema: um texto que se mantém erguido só pelo prestígio das palavras.

ROBERTO - Belinda não se 'compara' ao retrato da mãe, quando já está vestida: ela toma o retrato como modelo. O retrato se reflete no espelho, e ela se coloca numa posição na frente do espelho, e de tal forma que...

GARCÍA MÁRQUEZ - ...que vontade de exclamar: "Pobre fotógrafo!"

SOCORRO - O que está faltando para nós? Deixar claro, desde o princípio, a história do conta-gotas, do láudano...

MARCOS - Nossa versão dá mais ou menos de meia hora?

GARCÍA MÁRQUEZ - Acho que ficou curta, precisamos verificar. Agora você só pode medir essa versão pelas batidas do seu coração. Você conta as batidas do coração enquanto repassa as cenas, e o tempo que der é o aproximado...

ROBERTO - É um filme lento.

GARCÍA MÁRQUEZ - Um filme de ambientes, de atmosferas... Na realidade, é inenarrável... É preciso ver esse filme. Além disso, é um filme de atrizes, um duelo de atrizes, do começo ao fim.

SOCORRO - Esse final da louca saindo pela rua, falando sem parar...

GARCÍA MÁRQUEZ - Pela primeira vez na vida. E os vizinhos aparecendo nas janelas, e todo mundo rodeando a mulher no meio da rua... Bonito final. Merecemos um aplauso, por termos metido em meia hora o argumento que Socorro trouxe para nós.

SOCORRO - Incluindo até pedaços do passado...

GARCÍA MÁRQUEZ - Você falou e disse. E sem um único flashback. Conseguimos comprimir em meia hora - meia hora, aliás, que me atrevo a classificar de suntuosa - um tijolo de quatro horas, e com todas as características do velho melodrama. Estão rindo do quê? Não é verdade, o que eu disse?

Elogio da gordura

GARCÍA MÁRQUEZ - Quem foi que chamou a imaginação de “a louca da casa? Seja quem for sabia muito bem o que estava dizendo. Aqui, aprendemos a lidar com essa. senhora muito melhor que Sidália lidava com Belinda. Permitimos a essa senhora andar por onde quis, mas sem deixar que se excedesse. A história que Socorro vai filmar poderia voltar às origens de um povoado colombiano chamado Momposo. E um vilarejo tipicamente colonial, com três ruas que correm paralelas ao rio. Momposo - terra de Deus, onde a pessoa deita sozinha e amanhecem doze, segundo contam – é um lugar cheio de loucos. Lá, toda família que se dê ao respeito tem seu maluco, e o amarra numa árvore do quintal, sobretudo quando tem visita. A imaginação trabalha sobre esses dados e a realidade não tem limites. Em compensação, as situações dramáticas se esgotam rapidamente: não há trinta e seis, há umas três situações dramáticas grandes: a Vida, o Amor e a Morte. Todas as outras cabem aí.

MARCOS - Você ia nos falar das relações entre a teoria e a prática, no caso dos roteiristas.

GARCÍA MÁRQUEZ - Eu?

MARCOS - Você disse que os roteiristas deviam fazer exercícios práticos de montagem, aprender a mexer na moviola.

GARCÍA MÁRQUEZ - Ah, sim! Essa convicção vem dos tempos em que eu era estudante. Fui ao Centro Experimental de Cinematografia, em Roma, para aprender o ofício de roteirista. E eu encontrei o seguinte quadro: não havia curso de roteiro. A cadeira ‘Roteiro’ era. uma a mais, na

especialidade de Direção. E você tinha que ver como eram dadas essas aulas. Aquilo não era Roteiro, nem era nada. Tratava-se de aulas puramente teóricas, oferecidas por uns senhores - os Sábios Doutores da Lei – que viviam convencidos de que não havia nada mais importante neste mundo, para um futuro Roteirista, que a Estética do Cinema, ou a História Sócio-Econômica do Cinema, ou a Teoria da Linguagem Fílmica... tudo isso com maiúsculas. Assim, os sábios Doutores passavam horas e horas falando e ouvindo para eles mesmos, enquanto nós, os alunos, permanecíamos imóveis ou cabeceando no sono. Devo admitir que para mim, aqueles discursos não foram totalmente inúteis: me serviram para aprender italiano, que é um idioma belíssimo. Além disso, entendi que naquelas aulas não havia muito para aprender. Em compensação, o plano de estudos incluía um cursinho prático de moviola, e a possibilidade de frequentar a Cinemateca. Havia no porão uma cinemateca excelente, graças à qual pude ver os clássicos do cinema, que nunca tinha visto nem teria chance de ver na Colômbia. Passava as tardes inteiras na Cinemateca junto à professora de montagem, uma senhora a quem nenhum dos meus colegas dava a menor importância - porque achavam que sua matéria não tinha nada a ver com Roteiro -, mas que era uma fera na moviola. Estava muito orgulhosa, além disso, porque dizia que sem conhecer as leis da montagem - que era como conhecer a gramática do cinema - os roteiristas não conseguiriam escrever direito nem uma única sequência. Quando conheci essa senhora, deixei de ir às aulas. Ficava com ela estudando o fenômeno da continuidade, ou, como diria Kulechov, a “arte de construir uma boa frase de montagem”. Eu fiz um ano inteiro de exercícios na moviola... sem jamais tocar a moviola. Eu me limitava a estudar como funcionava a continuidade num relato cinematográfico. Creio que é uma experiência fundamental para os aspirantes a roteiristas. Já falei várias vezes disso aqui na Escola de San Antonio de los Baños. Falta um curso de moviola - ou seja, de montagem prática - para os futuros roteiristas. Aprender a passar de uma cena a outra - algo que parece tão simples - acaba sendo muito difícil para quem não saiba ver essa operação como um problema dramático e visual. Ou para dizer como a minha querida professora diria:

“Primeiro, é preciso aprender a gramática”. E isso chega a se converter numa deformação profissional como é, para na revisores, agarrar erros e

distrações -, porque a gente perde a ingenuidade, o frescor do olhar e acaba vendo o invisível: os cortes e os deslocamentos da câmera. Minha mulher não gosta de ir ao cinema comigo, porque fico o tempo inteiro dizendo: “Este corte da janela para o automóvel fui um pouco brusco”, ou “Belo corte, esse aí: puseram a câmera de lado, para que víssemos o cachorro passar”, ou “Deveriam ter cortado na saída do túnel, e não aí!”... Enfim, se a gente pudesse acabar de escrever o roteiro na frente da moviola - ao lado do diretor, é claro -, tudo seria melhor: E seria possível manter sempre a coerência do relato. O cinema sem continuidade - como um romance, como a vida sem continuidade... - não tem sentido. E como foi dito tantas vezes, é trabalho coletivo. Por isso, acho também que deveriam criar aqui uma Oficina de Produção Criativa. A primeira função dessa oficina, ou desse curso, seria fazer os futuros produtores compreenderem que eles formam parte de uma equipe de criação, e não de uma fábrica de salsichas, e que estão lá para facilitar e enriquecer o trabalho da equipe, e não para impedir que o diretor gaste ou torre um dinheiro que não é dele. Creio que já falei disso para vocês. Os produtores costumam se sentir felizes quando podem dizer: “Isso ia sair por sete, consegui fazer por quatro”. A pergunta é a seguinte: o que ele conseguiu fazer pelos quatro? A mesma coisa, o dobro ou a metade? Não seria melhor poder dizer: “Isso ia sair por sete e resolvi dar nove, para que saísse melhor, e conseguimos”? Conheço um produtor que estava eufórico porque tinha forçado um diretor a se adaptar estritamente no orçamento, um orçamento muito mais reduzido do que o que seria evidentemente necessário. E quando vi o filme, notei de onde saiu a economia, vi de onde tiraram cada centavo: numa cena, faltavam vinte dólares; em outra, cento e cinqüenta; numa outra, uns duzentos... Pelo contrário, quando vem o produtor e diz: “Estou furioso, porque na cena da ruptura Fulano foi tantos dólares além do previsto”, quando você vê o resultado na tela, imediatamente comenta: “Claro, e por isso conseguiu esses contrastes, essa ambientação”... Assim, teríamos que procurar a equipe que fosse perfeita, a aliança de todos os fatores que contribuam para que um filme seja feito. São várias, mas podemos sintetizá-las em um: criatividade. E, para voltar ao assunto, em outro mais modesto: continuidade. Se o roteirista não consegue visualizar o que escreve como um fluxo contínuo, situado sempre entre um antes e um depois, não vai resolver problemas:

vai criar problemas. E o que dá o sentido da continuidade, eu já disse, é o trabalho da moviola. É a prática da montagem o que nos permite dizer “corta um segundo antes, assim que abrir a porta”...

DENISE - Hitchcock, falando de Psicose, diz que quando a personagem da mulher cai morta na chão, não havia jeito de fazer um corte limpo, porque a cena tinha sido mal filmada. A mulher dele, que era editora, disse: “Você devia ter filmado de maneira que desse para fazer um corte aqui, para que desse para ver o olho...”, etc, e ele tornou a filmar a cena inteira, para poder fazer esse corte mínimo.

ROBERTO - Uma edição ruim, uma montagem deficiente, pode pôr a perder o melhor filme do mundo. Tanto o ritmo quanto a duração têm conotações dramáticas. Se a cena não for cortada no momento exato, o significado muda.

GARCÍA MÁRQUEZ - Vocês podem até não acreditar, mas acontece exatamente a mesma coisa com o texto impresso. Os diagramadores de livros - descendentes dos tipógrafos das velhas imprensas - ficam horrorizados diante da possibilidade de que em uma página sobrem algumas linhas soltas, ou melhor pedaços de uma linha, menos da metade de uma linha... Chamam esses rabichos da “viúvas”. Pode ocorrer que exista uma página – por exemplo, no fim de um capítulo - cujo único texto seja uma “viúva”. Nesse caso, eles fazem o possível e o impossível, por razões econômicas, como já veremos, para deslocar para a frente - ou seja, para trazer da página anterior - uma ou duas linhas, às vezes, três. E com essa companhia a “viúva” deixa de ser “viúva”, e todo mundo fica em paz. ‘Todo mundo, menos o autor. Porque ao deslocar essas linhas, na página anterior sobra um espaço em branco, o espaço equivalente às linhas deslocadas, e o diagramador para que ninguém note esse vazio, “distribui” o espaço entre um parágrafo e outro. Eu não sei se o leitor percebe ou não, mas eu noto em seguida. E é horroroso, porque para mim os espaços correspondem a um código secreto que tem a ver com o tempo narrativo. Se o espaço tipográfico é maior, fica subentendido que, no relato, passou mais tempo. Sempre, ou quase, esse lapso é controlado através do ponto: menos tempo, ponto; mais tempo, ponto e parágrafo. Por isso, se a um ponto forem acrescentados dois ou três espaços em branco - ou um espaço maior que o que corresponde – quanto tempo terá transcorrido? E se esse espaço adicional aparece no meio de uma resposta, fica espantoso, porque

dá a impressão de que passou um ano entre a pergunta e a resposta. Isto não é um problema teórico, a gente sente esses vazios. O leitor sente.

Pode ocorrer também o contrário, conforme eu dizia: para economizar uma página, para que o livro tenha uma página a menos, o diagramador tenta engolir essa “viúva” ou até uma linha inteira, incorporar tudo na página anterior. Para isso, é preciso reduzir algumas entrelinhas ou - o que é pior - transformar um ponto e parágrafo numa frase contínua, só com o ponto... Vocês acham que o editor não economiza nada com isso? Numa tiragem de três mil exemplares a economia é pequena, mas numa de trezentos mil, ou de um milhão, essa página equivale a toneladas de papel,. E o editor, para economizar e para que a edição custe menos, favorece essa manipulação, que para o autor é uma verdadeira catástrofe. Eu nunca autorizo isso. Se o editor vai vender um milhão de exemplares, quer dizer que vai ganhar uma quantidade tão fabulosa de dinheiro que o mínimo que pode fazer é respeitar as pulsações internas do texto...

REYNALDO- Um escritor tem mais possibilidades de controlar esses detalhes que um cineasta. Os erros de um escritor são mais baratos e mais fáceis de serem corrigidos...

GARCÍA MÁRQUEZ - Mas qualquer ofício tem um mínimo de exigências, que é dado pelo que costumamos chamar de nível profissional. Eu me surpreendo que existam roteiristas com uma vocação esmagadora, que são super-conhecidos no mundo do cinema e que, no entanto, por não ter consciência suficiente dos problemas da montagem, cometem erros de continuidade absolutamente incríveis. Há, em compensação, diretores como Buñuel, que além de participar do processo inteiro do roteiro, são bons editores, tão bons que se permitem ao luxo de editar com a câmera, enquanto filmam. Bunuel fazia poucos cortes na moviola. Cortava durante a filmagem. Vigia o desenvolvimento da cena, gritava “corta!” no momento exato e voilá, o plano acabava ali.

Depois, na sala de edição, o trabalho era simplíssimo, questão apenas de afinar detalhes... E o velho sempre ali, grudado na moviola: “Até aqui”..., “até ali”... Eu não sou muito bunuelista, em termos de visão do mundo, mas admiro esse lado profissional de Bunuel. Ele mesmo dizia que facilitava muito as coisas, porque é sempre melhor editar no papel - prevendo os cortes antecipadamente e depois filmar só o que se quer filmar, do que editar na moviola, onde é preciso estar dizendo o tempo

inteiro: “Vamos ver, traga aquele pedaço ali, vamos colá-lo aqui”, ou então “procure aí aquele plano da porta e coloque atrás do da janela”...

ROBERTO - Ninguém nunca está completamente seguro do que quer fazer, até fazer... E nunca está seguro do que faz, até ver montado...

GARCÍA MÁRQUEZ - Isso é parte inseparável do processo de criação. Não há verdadeira criação sem riscos, e portanto, sem uma cota de incertezas. Eu nunca torno a ler meus livros depois de editados, com medo do encontrar defeitos que tenham passado despercebidos. Quando vejo a quantidade de exemplares vendidos e as maravilhas que os críticos dizem, dá medo descobrir que estão todos enganados, críticos e leitores, e que o livro, na verdade, é uma merda. E tem mais: sem falsa modéstia, quando fiquei sabendo que tinham me dado o Nobel, minha primeira reação foi pensar: “Eles acreditaram, porra! Caíram na minha lorota?”.

Essa dose de insegurança é terrível. mas ao mesmo tempo necessária, para fazer algo que valha a pena. Os arrogantes, que sabem tudo, que nunca têm dúvidas, acabam dando tanta cabeçada que morrem disso...

FIM

^{1} Ex-diretor geral da Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antonio de los Baños, Cuba, atualmente diretor da Escola Brasileira de Cinema e Televisão de Campos, Universidade Estadual do Norte Fluminense.